

Universidade Federal de
Santa Catarina – UFSC

Centro Tecnológico – CTC

Programa de Pós-
Graduação em Urbanismo,
História e
Arquitetura da Cidade –
PGAU-Cidade

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Urbanismo História e
Arquitetura da Cidade, PGAU-Cidade da
UFSC como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em
Urbanismo, História e Arquitetura da
Cidade, Área de concentração em
Urbanismo, História e Arquitetura da
Cidade, Linha de Pesquisa Urbanismo,
Cultura e História da Cidade.

Orientador: Prof. Dr. César Floriano dos
Santos

Florianópolis, 2009

Um estudo da modernidade em Santa Catarina

Ulisses Munarim

Arquitetura dos cinemas:

Arquitetura dos cinemas:
Um estudo da modernidade em Santa Catarina

Ulisses Munarim

Tendo como pano de fundo os tempos da modernidade, definido entre fins do século XIX e primeiras décadas do século XX, o objetivo deste estudo é abordar a relação entre a arquitetura dos cines em Santa Catarina e a significação de um imaginário de modernidade nas cidades que abrigaram as principais salas no estado. A pesquisa traça o percurso da constituição dos espaços de exibição dos filmes, abordando também, necessariamente, a evolução na linguagem do cinema. A intenção é compreender como o cinema se fez mediador de um processo de civilização e modernização daqueles tempos, sob a ótica do conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu. Pretende-se, ainda, alertar e refletir sobre o processo de desaparecimento dos cinemas de rua e das possibilidades de renovação da centralidade das cidades que se perdem com eles.

Orientador: Prof. Dr.
César Floriano dos
Santos.

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC
Centro Tecnológico – CTC
Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e
Arquitetura da Cidade – PGAU-Cidade

Ulisses Munarim

Arquitetura dos cinemas:

Um estudo da modernidade em Santa Catarina

Florianópolis

2009

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC
Centro Tecnológico – CTC
Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e
Arquitetura da Cidade – PGAU-Cidade

Ulisses Munarim

Arquitetura dos cinemas:

Um estudo da modernidade em Santa Catarina

Área de concentração:
Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade
Linha de Pesquisa:
Urbanismo, Cultura e História da Cidade

Florianópolis

2009

M963a

Munarim, Ulisses

Arquitetura dos cinemas: um estudo da modernidade em Santa Catarina / Ulisses Munarim. – Florianópolis, UFSC / PGAU-CIDADE, 2009.
385f.: Il. ; 21 cm.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico – CTC, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, 2009.

Orientador: César Floriano dos Santos

I. Arquitetura Moderna – Santa Catarina (SC). 2. Arquitetura dos Cinemas – Tese. 3. Sala de Espetáculos – Cinema. 4. Cinemas – Santa Catarina. 5. Cinemas – Cidades – Santa Catarina. 6. Sala de Espetáculos – Modernidade. I. Santos, César Floriano dos. II. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico – CTC, Programa de Pós- Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade – PGAU-CIDADE. III.Título.

CDD 21^a: 725.823 098164

Ulisses Munarim

Arquitetura dos cinemas:

Um estudo da modernidade em Santa Catarina

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo História e Arquitetura da Cidade, PGAU-Cidade da UFSC como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, Área de concentração em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, Linha de Pesquisa Urbanismo, Cultura e História da Cidade.

Orientador: Prof. Dr. César Floriano dos Santos

Florianópolis

2009

A dissertação, intitulada “Arquitetura dos cinemas: Um estudo da modernidade em Santa Catarina”, de autoria de Ulisses Munarim, foi submetida a processo de avaliação conduzido pela Banca Examinadora instituída pela Portaria nº 037/PGAU-Cidade/08, para a obtenção do título de Mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, tendo sido aprovada sua versão final em 16 de março de 2009, em cumprimento às normas da Universidade Federal de Santa Catarina e do Programa de Pós- Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade – PGAU-Cidade.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. César Floriano dos Santos
Orientador

Prof. Dr. Gilberto Sarkis Yunes
Membro da banca (PGAU-Cidade)

Dra. Lizete T. Assen de Oliveira
Membro da banca (PGAU-Cidade)

Prof. Dr. Milton Luz da Conceição
Membro da banca (Externo)

Agradecimentos

Sinceros e cordiais àqueles todos que, aqui ou acolá, direta ou indiretamente, deixaram alguma palavra ou imagem, alguma idéia ou sentimento, um ponto ou uma vírgula qualquer nas páginas deste trabalho: de coração ao Itu, Guilherme, Diego e Mariana, amigos de longa data que me ajudaram a chegar ao final dessa etapa; à Marina, Ariadne, Silvia e Ana Paula, amigas de há pouco, que não fizeram por menos; com profundo reconhecimento aos companheiros do IPHAN, por todo o suporte; com respeito e consideração aos professores que apontaram os caminhos, o Peixe, o César, o Dalmo e o Américo; e à Gilcéia, a Maria Inês e o Almir, pelos estímulos e necessárias cobranças; de admiração aos Srs. Mário, em especial o Gesing, que ainda mantêm vivo o sonho dos cines; afetuosos à Zélia e ao Antonio, ao Aquiles e à Iracema, à Zilma e ao José Luis, ao Sr. Bellini e à Dna. Walkíria, à Fernanda e ao Lucas e Gabriela; apaixonados à Renata, minh'amada.

*Espero que não me chamem de hedonista. Dá uma
impressão muito errada para os que não sabem grego.*

[Walter Pater]

Resumo

MUNARIM, Ulisses. Arquitetura dos cinemas: Um estudo da modernidade em Santa Catarina. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: PGAU-CIDADE – UFSC, 2009.

Tendo como pano de fundo os tempos da modernidade, definido entre fins do século XIX e primeiras décadas do século XX, o objetivo deste estudo é abordar a relação entre a arquitetura dos cines em Santa Catarina e a significação de um imaginário de modernidade nas cidades que abrigaram as principais salas no estado, bem como a construção de suas paisagens. A pesquisa traça o percurso da constituição dos espaços de exibição dos filmes – do *vaudeville* ao cine palácio – nos anos da *belle époque* e do *Art Déco*, abordando também, necessariamente, a evolução na linguagem do cinema. A intenção é compreender como o cinema se fez mediador de um processo de civilização e modernização daqueles tempos, sob a ótica do conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu. Com o resgate de informações iconográficas e históricas dos cines do estado, pretende-se ainda alertar e refletir sobre o processo de desaparecimento dos cinemas de rua e das possibilidades de renovação da centralidade das cidades que se perdem com eles.

Palavras-chave: cinema, cine, cidade, modernidade, *habitus*.

Abstract

MUNARIM, Ulisses. Architecture of movie theaters: A study of modernity in Santa Catarina. Masters Dissertation. Florianópolis: PGAU-CIDADE – UFSC, 2009.

Having the times of modernity as background, defined between the end of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century, the objective of this study is to address the relationship between the architecture of the movie theaters in Santa Catarina and the meaning of an imagery of modernity in the cities that housed the most important movie rooms in the state, as well as the construction of its landscapes. The research traces the course of the constitution of the films' exhibition spaces - from vaudeville to cinema palace – during the years of belle époque and Art Déco, addressing also, necessarily, the evolution of cinema's language. The intention is to understand how cinema made itself mediator of a process of civilization and modernization of those times, from the viewpoint of the concept of *habitus* by Pierre Bourdieu. By recovering iconographic and historical information on cinemas throughout the state, the aim is also to alert and reflect on the process of the disappearance of street movie theaters and on the possibilities of renewing the cities' centrality that are lost with them.

Keywords: cinema, movie theaters, city, modernity, *habitus*.

Sumário

<u>SINOPSE OU... INTRODUÇÃO</u>	<u>09</u>
<u>I. CINEMA, CIDADE E MODERNIDADE</u>	<u>19</u>
Trailer	19
Roteiro	
<i>do início do cinema e o novo habitus moderno</i>	21
<i>da arquitetura do cinema e dos cines</i>	38
<u>II. PANORAMA DA MODERNIDADE EM SANTA CATARINA</u>	<u>67</u>
Trailer	67
Roteiro	
<i>na belle époque</i>	68
<i>nos tempos déco</i>	121
Outras seqüências, um flashback	143
<u>III. LEGADO DO CINEMA EM SANTA CATARINA</u>	<u>153</u>
Trailer	153
Em tela:	
<i>Cine Monroe em Três Barras</i>	154
<i>Cine Theatro de Tijucas</i>	171
<i>Cine Ritz em Florianópolis</i>	179
<i>Cine Roxy em Florianópolis</i>	189
<i>Cine Carlitos em Florianópolis</i>	197
<i>Cine São José em Florianópolis</i>	203
<i>Cine Marajá em São Francisco do Sul</i>	215
<i>Cine-teatro Mussi em Laguna</i>	219
<i>Teatro Carlos Gomes em Lages</i>	231
<i>Cine-teatro Marajoara em Lages</i>	238
<i>Teatro Tamoio em Lages</i>	252
<i>Cine Marrocos</i>	259
<u>CENAS OU... CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	<u>273</u>
<u>REFERÊNCIAS</u>	<u>279</u>
<u>ANEXOS</u>	<u>285</u>
<u>LISTA DE ANEXOS</u>	<u>379</u>
<u>LISTA DE FIGURAS</u>	<u>381</u>
<u>LISTA DE MAPAS</u>	<u>385</u>

Sinopse ou... Introdução

No final do século XIX um conceito faiscante projetava-se em tela: a modernidade – uma abreviatura para todo um conjunto de transformações sociais, econômicas e culturais resultantes da Revolução Industrial dos quais é emblemática, dentre outras, a invenção do cinema. Engendrou-se uma era de predominância da imagem, quando esse quase que protagonista vem, desde então, educando olhares e formas de conceber o mundo.

Foi nas cidades que as personagens daquele período encontraram a chance de integrarem-se ao sonho do moderno, do desejo de distanciarem-se do arcaico. Essa vontade de estar na moda se expressa tanto numa mudança no estilo das construções urbanas – iniciando já nas intenções modernizantes da belle époque; florescendo no Art Déco; e culminando no movimento moderno – quanto numa alteração no ritmo de vida da cidade, do qual passam a fazer parte programas modernos, como a galeria, os cafés e o cinema. A modernidade trouxe ainda a cultura urbanística do movimento sanitarista, evidenciado numa série de reformas urbanas e sociais que resultaram num processo civilizador dos cidadãos e transformaram a paisagem das cidades.

O estilo internacional e cosmopolita *Art Déco* protagonizou essa época de modernização e efervescência cultural, aditivada pelo advento do disco, do rádio e do cinema falado. São os anos do jazz, de James Joyce e Mondrian, quando desfilavam em conversíveis graciosas moças de cabelos cortados à Chanel. Anos do design geometrizado, sinuoso, aerodinâmico, filmico! O cinema foi o maior referencial deste período, não só pela cenografia – *Art Déco*, em grande parte – dos filmes como também pela própria arquitetura dos cines, as salas de cinema.

■ ■ ■

O cinema principiou nos Estados Unidos e na Europa ainda no século XIX, como uma atração ora circense, ora científica. Os primeiros filmes, bastante curtos e assustadores para um público ainda não habituado às imagens em movimento, eram exibidos em feiras, parques de diversões, espetáculos de magia, ou ainda nas Exposições Universais – as grandes vitrines culturais e científicas do mundo moderno e urbanizado –, em um ambiente que pouco, ou nada, tinha a ver com os elegantes salões em que os cinemas viriam a se transformar.

Aliás, quando do surgimento do cinema, os principais locais de exibição foram os *vaudevilles*, teatros de variedades que, em geral, “funcionavam anexos aos

chamados ‘salões de curiosidades’ [...] dos *dimme museums* (museus cujas atrações custavam dez centavos).¹ Somente após um período de aculturação, quando o público aprende a “ler” e entender as imagens em movimento, é que o cinema se transforma num fenômeno de massa e de atração *per se*. Já se ia a primeira década do século XX e a exibição de filmes, agora um empreendimento bastante rentável, passa a se dar em grandes galpões convertidos em cines do dia para a noite, chamados *nickelodeons*, que constituíam uma diversão barata e atraíam as camadas urbanas mais empobrecidas.

■ ■ ■

O cinema surgiu nos Estados Unidos e na Europa em meio a uma euforia cientificista e na crença nas vantagens da tecnologia e do processo modernizador e civilizador. Sua expansão traria grandes mudanças nos modos e costumes da época e, por assim dizer, também na fisionomia das cidades que se queriam modernas. Ademais, todo o seu mecanismo – filmes, lugares de exibição, comportamento do público – acaba por vezes se transformando em um *sistema simbólico*, na acepção defendida por Pierre Bourdieu.

Num certo sentido, sabia-se que a burguesia só poderia entrar nos cinemas quando ver filmes torna-se uma prática respeitável, familiar, educativa, e que evitasse os perigos impulsos de afirmação das classes subalternas, pela repressão ou pela tutela didática de idéias sensatas. [...] Há um grande esforço de domesticação destes espaços selvagens dos cinemas, para afastar os temores da gente refinada: diminuição da escuridão absoluta nas salas de projeção, presença do lanterninha, eventual presença de um comentador em alguns casos, manutenção de ambientes limpos, arejados etc. Assim, junto com a estabilização da indústria do cinema inicia-se a criação de um padrão ambiental para o consumo de filmes, um padrão narrativo e um processo de massificação de um gosto pequeno-burguês,²

que se apropriava, então, de um “poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”³, o *poder simbólico*. Ainda segundo Bourdieu,

¹ Costa, Flávia Cesarino. 2005. O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. pg. 43.

² Ibid, pg. 66.

³ Bourdieu, Pierre. 2007. O Poder Simbólico, tradução de Fernando Thomaz. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. pg. 07.

Durkheim – ou, depois dele, Radcliffe-Brown, que faz assentar a “solidariedade social” no facto de participar num sistema simbólico – tem o mérito de designar explicitamente a função social (no sentido do estruturo-funcionalismo) do simbolismo, autêntica função política que não se reduz à função de comunicação dos estruturalistas. Os símbolos são os instrumentos por excelência da “integração social”: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação (cf. a análise durkheimiana da festa), eles tornam possível o consensus acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração “lógica” é a condição da integração “moral”.⁴

Esse período foi marcado pelo que alguns autores chamam de “domesticação” do cinema, processo que percute no entendimento do cinema como um *habitus* urbano e moderno. Na historiografia o conceito aparece, sobretudo, no que tange à “narrativização” dos filmes. Neste estudo, o referencial será alargado para abarcar os fenômenos sociais que resultaram da confirmação do cinema como um fato urbano, um costume – ou, talvez, um *habitus*, como quer Bourdieu –, e dessa inflexão na arquitetura dos espaços de exibição dos filmes.

O *habitus*, “como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um *haver*, um capital (de um sujeito transcendental na tradição idealista) o *habitus*, a *hexis*, indica a disposição incorporada, quase postural”.⁵ *Habitus* é a tradução latina do grego *hexis*, termo que era utilizado por Aristóteles para nominar as facetas do corpo e da alma incorporados em um processo de aprendizagem. Reduzindo a termos menores, *habitus* designa um conjunto de padrões adquiridos de pensamento, comportamento, gosto etc., a partir de uma estrutura social abstrata – religião, educação formal etc. – e irradiados socialmente. O conceito de *habitus* deve ser analisado à luz do entendimento do poder simbólico, já que “as ações, comportamentos, escolhas ou aspirações individuais não derivam de cálculos ou planejamentos, são antes produtos da relação entre um *habitus* e as pressões e estímulos de uma conjuntura”⁶, incorporados de forma inconsciente. Considerado o cinema como uma cultura de massa, *habitus* é o mediador cultural que induz os indivíduos em suas escolhas.

⁴ Ibid, pg. 10.

⁵ Ibid, pg. 61.

⁶ Setton, Maria da Graça Jacintho. 2002. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. In Revista Brasileira de Educação, nº 20, mai/jun/jul/ago 2002. São Paulo: USP/Faculdade de Educação. pg.64.

Como *habitus*, o fenômeno é estruturante. A ação do cinema se dá, sobretudo, na estrutura da experiência do tempo, da arte e da história, da paisagem, que caminha para o momentâneo e o fragmentário. Reflexos, para Walter Benjamin, da vida moderna, tempos de sensações efêmeras que possibilitaram experimentar o instante. “O instante existe na medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível. Essa sensação é tão intensa, tão fortemente sentida, que esvaece assim que é sentida pela primeira vez”.⁷ A fotografia – o instantâneo – possibilitou congelar o tempo, registrar o instante, e o homem moderno passou então a reconhecê-lo. Em Benjamin, a experiência do instante contrapõe-se à experiência do real, do autêntico. O interlúdio entre sentir o instante e reconhecê-lo, essa nova experiência sensorial pautada na efemeridade da modernidade, tornou-se habitual, costumeira, enraizada no homem moderno sem que este dela desse conta. Num sistema simbólico, o cinema capitalizou⁸ esse novo olhar e andar da humanidade, que então se entregara ao consumo e aos prazeres do presente.

A interpretação e construção da paisagem das cidades se dão através desse olhar. Anne Cauquelin ensina que a “noção de paisagem e sua realidade percebida são justamente uma invenção, um objeto cultural patenteado, cuja função própria é reassegurar permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço”. Em seu livro *A invenção da paisagem*, a autora apresenta aquilo que chama de “educação permanente dos modos de ver e de sentir”, “num aprendizado da realidade do mundo por meio das experiências daqueles que nos cercam e legitimam para nós sua presença”.⁹ O *habitus* bate à porta da paisagem.

Ademais, num processo civilizador, o cinema difundiu novos costumes – de trajar as modas compradas numa elegante galeria urbana, de discutir amenidades no café, de morar num edifício de moderna arquitetura... a indústria do tabaco, por sinal, deve muito ao cinema. Mas tudo se faz *habitus* quando passa a se dar de maneira costumeira, despreocupada, inconsciente e, sobretudo, hedonística. Mais ainda: num fenômeno de multidão. O cinema irrompe a era da cultura de massa.

⁷ Charney, Leo. 2001. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In Schwartz, Vanessa R., Charney, Leo (orgs). 2001. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo : Cosac & Naify Edições. pg. 386.

⁸ Do sentido de capital cultural em Bourdieu.

⁹ Cauquelin, Anne. 2007. A invenção da paisagem, São Paulo: Martins. pgs. 12-16.



O surgimento do novo *habitus* patrocinado pelo cinema e o processo de domesticação não deixou de ocorrer, também, no Brasil. Leia-se a reflexão feita pelo arquiteto Renato Anelli sobre a entrada deste na cidade de São Paulo e a construção da imagem de uma cidade moderna:

Portador de imagens da vida nas grandes metrópoles norte-americanas e européias, o cinema serve de referência de urbanidade para grandes contingentes de espectadores. Por ser uma linguagem essencialmente moderna, contribui para construir uma nova relação entre seu público e o cotidiano da vida urbana, tematizando a velocidade e fragmentação da vida moderna, interferindo nos seus hábitos culturais e sociais.

Para Anelli, o cinema é entendido como um exemplo educativo para as massas das cidades, que “pode dessa maneira ver como deve ser o lugar onde se desenrola a vida moderna [...]”.¹⁰

Aqui, na década de 1930, o cinema já era uma prática cultural mais forte que a dança, a música e o esporte. Era um verdadeiro fato urbano, uma oportunidade de muitas pessoas viverem uma experiência em comum – assistir a um filme. Em seu processo de domesticação, sua arquitetura ganha feições modernizantes – da *belle époque*; do *Art Déco*, mais flagrante; até, mais tarde, do estilo universal –, ao gosto da burguesia típica, e vira, por sua vez, um disseminador dessas novas linguagens.



Enfim, a modernidade legou às cidades um acervo bastante expressivo – em quantidade e qualidade arquitetônica – de cines, que vieram a transformar a paisagem urbana não só pela inserção de seus próprios edifícios, mas pela disseminação que protagonizaram de novas linguagens. Na Europa, nos Estados Unidos, no Brasil...

O trabalho que aqui está busca justamente chamar a atenção para esse acervo que há muito vem se perdendo no Brasil. Com as novas tecnologias de difusão dos filmes – vídeo, canais por assinatura –, potencializadas pela pirataria e pela

¹⁰ Anelli, Renato. L. S. 1992. Arquiteturas e Cinemas em São Paulo. Revista Óculum, v. 1, n. 2, Campinas. pg. 20-24.

popularização de equipamentos de exibição doméstica, as salas de cinema dão lugar às salas de televisão (*home theaters* no linguajar dos corretores imobiliários) das residências e apartamentos. Com o aumento das dificuldades de deslocamento e da insegurança dos centros urbanos – *habitat* dos cines – a cidade dá lugar aos *shopping centers*. “... e a temporalidade obrigatória da projeção pública deu lugar a atos de consumo ostensivamente mais fragmentados, privatizados e dispersos.”¹¹ Esvaziados de público, empreendimentos não mais rentáveis para os proprietários e “entraves” para o crescimento das cidades e para a especulação urbana, os cines têm como futuro próximo o desaparecimento. Alguns são demolidos, outros tantos mutilados para abrigar novos usos e, boa parte deles, desprovidos de sua aura, passam a abrigar supermercados, estacionamento, templos de igrejas neopentecostais.

O estudo se concentrará em algumas das principais cidade do Estado de Santa Catarina à época dessa modernidade no sentido escrito acima. Porque perfaz um recorte, em se tratando de Brasil, que nada deixa a desejar em termos de representatividade dos cinemas: o estado abrigou algumas das maiores empresas de cinema nos tempos áureos, possui salas que não poderiam ficar de fora de nenhum arrolamento das melhores do país. Porque é urgente: Santa Catarina também reflete o período atual de desaparecimento e decadência das salas de cinema de rua. É um ensaio, já que não se pretende definitivo. Não se trata de um inventário, e sim de uma amostragem. Mas não uma simples amostragem de escolhas aleatórias ou segundo parâmetros estatísticos. Uma amostragem significativa para chamar a atenção e construir uma reflexão.

■ ■ ■

As evidências do desaparecimento dos cines nos centros urbanos, que estão aí para quem quiser virar a esquina, passaram a ser acompanhadas de maneira privilegiada pelo autor dessa proposição no momento em iniciou seus trabalhos à frente da Superintendência em Santa Catarina do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. O IPHAN é uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura, responsável pela identificação, proteção e promoção dos bens culturais brasileiros. Desta posição, vislumbra-se a inexistência de políticas públicas voltadas para a preservação dos cines que, por

¹¹ Hansen, Miriam, *Early Cinema, Late Cinema: Permutations of the Public Sphere*, *Screen*, volume 34, número 3, outono 1993, p. 198 apud Costa, op. cit., pg. 104.

sua vez, poderiam ser ferramentas efetivas de resgate e revalorização da centralidade das cidades.

Mas o interesse pelos cinemas e pelos tempos da modernos já havia surgido quando da participação no Grupo de Estudos da Modernidade, formado por alunos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina sob a orientação dos Professores Americo Ishida e Luiz Eduardo Fontoura Teixeira. O grupo reunia-se para discutir temáticas, textos e autores sobre a modernidade e, dentre outros trabalhos, chegou a realizar, em parceria com a Universidade do Planalto Catarinense, o levantamento do patrimônio arquitetônico da cidade de Lages, Santa Catarina. Obviamente, os cinemas da cidade também foram alvo do trabalho.

Já no curso de Mestrado, a opção pelo objeto dessa pesquisa fortaleceu-se na disciplina Cidade Contemporânea: Resíduos, Memória e Intervenções, do professor Gilberto Sarkis Yunes e, a partir de então, a paciente e corajosa orientação do professor César Floriano dos Santos foi fundamental. Das conversas com o orientador surgiram os referenciais teóricos que serviram de esteio para as reflexões e descortinaram-se novos olhares para um tema que parecia, descuidadamente, tão próximo. O papel do orientador foi definidor na busca de uma abordagem que se diferencia-se numa relação já tão retratada: o cinema e a modernidade.

■ ■ ■

Voltando à pesquisa, no primeiro capítulo, serão explicitados os processos de surgimento do cinema e da modernidade, discutidos sob a ótica da cidade e da arquitetura numa perspectiva mais geral, mundial. Em seguida, será traçado o paralelo entre os cinemas e a construção da modernidade e da paisagem urbana no recorte proposto, o Estado de Santa Catarina. A paisagem urbana será abordada de forma panorâmica, horizontal, destacadas as cidades das quais o seu cinema ou seus cinemas foram eleitos para o estudo. Por fim, no terceiro capítulo, os cinemas elencados, construídos em Santa Catarina entre os anos 1900 e 1950 – abrindo exceção para algum exemplar significativo construídos após este período.

As informações iniciais surgiram de uma revisão na historiografia sobre os processos de surgimento e estabelecimento do cinema. Enquanto uma nova forma de representação, pautada nas possibilidades da reprodutibilidade técnica da modernidade, o cinema foi abordado a partir dos conceitos postulados por

Walter Benjamin – por sinal, tido como o “poeta da modernidade” – passando também por Roland Barthes e – por quê não? – José Saramago. Algumas pinceladas foram dadas no entendimento de simulacro, de Jean Baudrillard.

A transformação do cinema em um dos principais costumes (e nos costumes) citadinos da modernidade trouxeram à reflexão o conceito de *habitus*, do já citado Pierre Bourdieu, respectivamente. Pode-se extrair, daí, uma convergência com a chamada “domesticação” do cinema por seus historiadores. Este último foi pinçado da obra de Flávia Cesarino Costa, brasileira que dedicou-se à trazer para o português uma síntese do surgimento do primeiro cinema. Mas, antes disso, fez-se necessário compreender o cinema como um fenômeno de consumo de massa, levando o estudo a uma verdadeira *flânerie* ao entendimento da multidão. Retorna-se, então, a Benjamin, e persegue-se o herói moderno, o *flâneur* de Baudelaire.

O paralelo de todo o escrito acima com as cidades catarinenses postulantes à modernidade se dá a partir de uma breve leitura daquelas onde o processo foi bastante evidente. Ou por que eram as cidades mais “desenvolvidas” do Estado e pretendiam conservar esta imagem; ou por que, num novo período de pujança econômica pretendiam alçar àquele patamar: São Francisco do Sul, Florianópolis e Laguna, cidades-porto e das mais importantes em Santa Catarina à época; e Lages que via sua economia florescer na exploração da madeira. As cidades de Joinville e Tijucas serão abordadas apenas em seus respectivos Cine Palácio e Cine Theatro Tijucas, exemplares ainda bastante carregados da tradição arquitetônica dos grandes teatros,

Nessas cidades buscou-se dados sobre os seus cinemas nas administrações e arquivos municipais, além de conversas com alguns funcionários da Arco-íris Cinemas, da cidade de Lages, desde 1960 uma das maiores empresas de exibição de cinema do Brasil e que adquiriu as principais companhias do ramo em Santa Catarina. Por fim, um reencontro com os cines nas cidades escolhidas, uma visita para confirmar sua atual condição.

■ ■ ■

Cabe dizer da escrita pretendida neste texto: busca evocar a modernidade, fugaz, momentânea, fragmentária, num clima perceptivo de superestimulação, distração e sensação. As referências são jornalísticas, da crônica cotidiana que emerge nos

tempos modernos, mas, sobretudo, o exercício de Benjamin nas *Passagens* (2006)¹². O entendimento de que a vida moderna conduziu para a direção do momentâneo e do fragmentário atravessa toda a obra de Benjamin, mas, nas *Passagens*, o autor transformou a proposição em método. Aludindo ao próprio processo de montagem do cinema, Benjamin construiu uma montagem literária – “Método deste projeto: montagem literária. Não preciso dizer nada. Somente exhibir” – atravessando a história como o *flâneur* atravessa as ditas passagens de Paris. A leitura do trabalho, que terminou por inacabada (sim! é válido o contrasenso), também é como um vagar pelas passagens de Paris.

Nesse esforço, [Benjamin] contou acima de tudo com a recusa de distinguir entre citações e comentários, usando citações não como ilustrativas, mas como o cerne do projeto. [...] O esforço de Benjamin para obter um estilo fragmentário refletia sua insistência de que a natureza da percepção na modernidade era intrinsecamente fragmentária, de que um registro crítico dessas percepções não podia, portanto, imbuí-las de uma continuidade falsa e imprópria.¹³

Afastado de qualquer pretensão benjaminiana, este texto busca uma conformação que sugestione o mesmo efeito: imbricado em subseções que ora fragmentam, ora retomam o assunto, somente são compreendidos atrelados ao todo – isolados, não dizem nada; entremeado por interlúdios – aqui chamados de “claquetes”, em menção ao pequeno quadro negro que assinala o início de cada tomada de uma filmagem no cinema – que recuperam informações essenciais para a montagem do todo; e estruturado em transcrições diretas das referências, a técnica do detetive de Poe incorporada por Benjamin.

O texto, em si, procura mimetizar a modernidade.

■ ■ ■

Para que não restem confusões, um pouco da terminologia empregada neste trabalho: 1) *Cine* refere-se ao edifício que abriga primordialmente uma ou mais salas de espetáculos onde se projetam filmes cinematográficos, construído em lote próprio. Não abarca, portanto, as salas dentro dos *shopping centers*. Se no texto aparecer o termo *cinema de rua*, trata-se de uma referência usual ao mesmo espaço,

¹² Também citado como *Trabalho das Passagens* em algumas referências anteriores à primeira tradução para o português.

¹³ Charney, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In Charney e Schwartz, op. cit., pg. 392.

assim como *Cine-teatro*, para aqueles estabelecimentos que foram assim nomeados ou que, de fato, abrigavam projeções de filmes e espetáculos de teatro; 2) *Cinema* refere-se ao subjetivo, ao todo que gira em torno da experimentação de um filme. À Sétima Arte, enfim.

■ ■ ■

A noção de civilização, tão propagandeada na modernidade, nas palavras de Henri Lefèbvre é definida como o direito à cidade. Esse engloba “o direito à vida urbana, à centralidade renovada, aos locais de encontro e de trocas, aos ritmos de vida e empregos do tempo que permitem o uso pleno e inteiro desses momentos e locais etc.”¹⁴ Antes de qualquer coisa, é do resgate desse direito que trata a problemática levantada neste trabalho.

¹⁴ Lefèbvre, Henri. 1991. O direito à cidade. São Paulo: Ed. Moraes.

I. Cinema, cidade e modernidade

Trailer

Num rápido desvio à norma, uma nota de rodapé de Bourdieu¹⁵ sobre autobiografia, trazida ao corpo do texto, pode dar o tom das reflexões que vêm a seguir:

Não podemos apresentar as Confissões de Rousseau sem nos perguntarmos se esta obra criou o gênero autobiográfico, e evocar imediatamente Montaigne ou Benvenuto Cellini ou, indo mais longe, Santo Agostinho – para sermos de imediato ultrapassados pelo erudito (alemão) que, em alguma história monumental da autobiografia (o exemplo não é imaginário) mostrará que as origens do gênero se devem procurar no Próximo ou no Médio Oriente e encontrará os primeiros esboços na 7ª Carta de Platão ou no Brutus de Cícero. E só poderemos escapar à regressão ad infinitum substituindo a questão das origens absolutas pela questão das origens da autobiografia 'moderna'. Porém, como dar início à 'modernidade' ou ao 'modernismo' com Rousseau sem que venha de imediato à mente que o título de 'primeiro dos modernos' pode ser reivindicado por Santo Agostinho ou Petrarca, para não falar de Montaigne, apesar do seu 'modernismo' ser diferente? O que nos obriga a perguntar quando começa o modernismo moderno. E assim vai a vida erudita. [sic]

Assim como na pesquisa... Sem dispensar um trocadilho cinematográfico, cidade, cinema e modernidade são tomadas de uma mesma sequência de roteiro. Difícil é distinguir quem principiou, retomou, acelerou, construiu o outro.

Já na introdução da excelente coletânea de artigos sobre *O cinema e a invenção da vida moderna*, os organizadores Charney e Schwartz afirmam que

A modernidade não pode ser entendida fora do contexto da cidade, que proporcionou uma arena para a circulação de corpos e mercadorias, a troca de olhares e o exercício do consumismo. A vida moderna pareceria urbana por definição, contudo as transformações sociais e econômicas criadas pela modernidade remodelaram a imagem da cidade em plena

¹⁵ Bourdieu, Pierre. O Poder Simbólico. 2007. tradução de Fernando Thomaz. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 78.

erupção do capitalismo industrial na segunda metade do século XIX.¹⁶

E tal relação não escapa nem mesmo aos cineastas. Win Wenders, autor de recriações elogiadas de cidades em filmes como, por exemplo, a Berlin de *Wings of Desire* (1987), disse outrora que, da mesma forma,

O cinema é uma cultura urbana. Nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo. O cinema e as cidades cresceram juntos e se tornaram adultos juntos. O filme é a testemunha desse desenvolvimento que transformou as cidades tranqüilas da virada do século nas cidades de hoje, em plena explosão, febris, onde vivem milhões de pessoas.

[...]O cinema é o espelho adequado das cidades do século XX e dos homens que aí vivem. Mais do que outras artes, o cinema é um documento histórico do nosso tempo. Esta que chamam de sétima arte é capaz, como nenhuma outra arte, de apreender a essências das coisas, de captar o clima e os fatos do seu tempo, de exprimir suas esperanças, suas angústias e seus desejos numa linguagem universalmente compreensível. O cinema se funda na cidade e reflete a cidade.¹⁷

Prosseguindo com a articulação, pode-se dizer que nos tempos da modernidade a cidade talvez seja o lugar da utopia, da representação. Numa rua “revitalizada” que quer ser de Chicago; em uma esquina onde um café quer cheirar europeu; nas arquiteturas que querem parecer modernas; e nos passantes que se vestem iguais a todos, para parecerem diferentes... Configura-se o desejo de um tempo “ideal” – onde o *parecer* conta mais que o *ser*, que em outra época já valia menos que o *ter* –, só em alguns momentos semelhante ao real. Já foi dito que na urbe as personagens atuantes em fins do século XIX e início do século XX encontraram a chance de se integrarem ao sonho do moderno. No bojo desse estudo que tem a cidade como palco, não poderia ficar de fora uma consideração de Giulio Carlo Argan sobre o assunto, para quem, em su’ *A história da arte como história da cidade*, “a imagem da cidade-modelo aparece logicamente relacionada às culturas em que a representação-imitação é o modo fundamental do conhecer-ser”. Alargando um pouco os limites de sua formulação, “a cidade é representativa ou visualizadora

¹⁶ Charney, Leo, Schwartz, Vanessa R. (orgs). 2001. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo : Cosac & Naify Edições, p. 22.

¹⁷ Wenders, Win. A paisagem urbana. In Hollanda, Heloísa Buarque de (org). 1994. Cidade. Revista do Patrimônio. nº 23. Rio de Janeiro: IPHAN, p. 181. (Publicado originalmente em *La Verité des images*, Paris, L’Arche, 1992).

de conceitos ou de valores, e [...] a ordem urbanística não apenas reflete a ordem social, mas a razão metafísica ou divina da instituição urbana”.¹⁸

As cidades da modernidade instam-se num parecer, um querer ser, um desejo de ser mais belo e bom. Em sua *Condição Pós-moderna* (1993), David Harvey cita Jonathan Raban, para quem a cidade é o lugar onde as pessoas têm relativa liberdade para agir como querem e para se tornar o que querem.

As cidades, ao contrário dos povoados e pequenos municípios, são plásticas por natureza. Moldamo-las à nossa imagem: elas, por sua vez, nos moldam por meio da resistência que oferecem quando tentamos impor-lhes nossa própria forma pessoal. Nesse sentido, parece-me que viver numa cidade é uma arte, e precisamos do vocabulário da arte, do estilo, para descrever a relação peculiar entre homem e material que existe na contínua interação criativa da vida urbana. A cidade tal como a imaginamos, a suave cidade da ilusão, do mito, da aspiração, do pesadelo, é tão real, e talvez mais real, quanto a cidade dura que podemos localizar nos mapas e estatísticas, nas monografias de sociologia urbana, de demografia e de arquitetura.¹⁹

Neste vocabulário influenciou o cinema: transformou alguns hábitos citadinos e criou outros; alterou costumes, educou para uma nova moral – ou uma moral velha, mas que pertencia a uma elite –; divulgou novidades. Ocupou o lugar que já fora da Igreja e pertencia então ao teatro. Tornou-se, enfim, mais que um hábito urbano, num *habitus*.

Roteiro do início do cinema e o novo *habitus* moderno

O alemão Ludwig Feuerbach ressaltava que seu tempo – o século XIX – “preferia a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade”.²⁰ Essa relação entre a realidade e a sua representação, que Wenders chama de “realidade de segunda mão”, remonta à invenção da perspectiva, no Renascimento, e difundiu-se com a invenção da fotografia. “O passo seguinte não tardou a vir: as imagens

¹⁸ Argan, Giulio Carlo. 1998. História da arte como história da cidade. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, p. 74.

¹⁹ *apud* Harvey, David. 2003. A Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 3ª ed. São Paulo: Loyola, p.17.

²⁰ Teixeira, Carlos M. 2000, A fotografia e a periferia, s/p. Disponível na internet em maio de 2005. (www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/bases/texto019.asp).

fotográficas aprenderam a andar. Pela primeira vez alguém podia ficar na cidade e ver o mundo no cinema da esquina.”²¹ Se Feuerbach levantou a questão da preferência da era moderna à representação, mais tarde o filósofo contemporâneo Jean Baudrillard referiu-se ainda a uma indistinção entre a imagem e o real.

De fato, o surgimento do cinema “marcou o início de uma era de predominância da imagem. [...] O padrão de organização de imagens e sons criados pela linguagem cinematográfica tem, desde então, influenciado nossas maneiras de conceber e representar o mundo [...]”.²² “Isso acontece no final do séc. XIX quando a imagem da cidade aparece como resposta à necessidade cultural de entretenimento, prazer e fantasia que brotam no turbilhão do progresso econômico e da revolução industrial.”²³

claquete A – O olhar moderno / parte I

Se é que se pode falar em uma psicologia do olhar, a descoberta de uma nova forma de se representar o mundo que nos cerca, a perspectiva, alterou profundamente a forma de se perceber a realidade e, quiçá, de se construir novas realidades. Baseada na representação racional do espaço, a partir do seu desenvolvimento, no século XV,

assistiu-se a uma reconstrução radical do espaço que [...
à] racionalização da representação do espaço, seguiu-se
a racionalização da construção do espaço – incluindo aí
desde o desenho de cidades a edifícios e objetos.²⁴

Assim, não seria arriscado afirmar que foi o ponto de vista do príncipe que levou ao desenho, e posterior construção, das grandes avenidas de Hausmann em Paris, por exemplo. Retilíneas, *perspectivadas*.

Com sua ótica racional baseada nas mesmas leis, uma segunda descoberta (essa do século XIX), além de acrescentar outras mudanças

²¹ Wenders, loc. cit.

²² Costa, Flávia Cesarino. 2008. O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, pg. 17.

²³ Costa, Maria Helena Braga e Vaz da. 2005. O cinema e a imagem urbana: novas tecnologias e novas especialidades. Revista Acadêmica de Cinema. [online]. 2005, nº 3, s/pg. Disponível na internet em maio de 2005. (www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/mariahelena.asp)

²⁴ Teixeira, 2000, op. cit.

nesse novo olhar, tornou-o acessível à compreensão de qualquer pessoa, fosse ou não letrada nas artes da perspectiva: a fotografia, que, posteriormente, facilitou o aparecimento do cinema.

Além de influenciar na construção de novas realidades, pode-se supor que a fotografia trata da aceitação, convencimento, na construção no imaginário coletivo dessas realidades. Dado seu mecanismo de registro da imagem, poderia se dizer que uma fotografia é uma representação fiel do real, legitimando-a. Mas eis que talvez seja pelo próprio termo *representação* que a fotografia perde parte de sua veracidade: de certa forma, a fotografia esconde mais do que mostra e, paradoxalmente, mostra mais do que há. Roland Barthes outrora já apontou um poder inerente à fotografia, bastante pertinente a este estudo, de fazer cartão-postal daquilo que não é passível de se tornar cartão-postal: “A fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que fotografa”.²⁵

Sobre o conceito de representação, toma-se aqui como ponto de partida a abordagem de José Saramago em seu romance/tratado *Manual de Pintura e Caligrafia*: uma semelhança melhorada, com uma carga retórica. E retórica, ainda segundo Saramago, é “tudo aquilo que nos servimos no discurso para produzir bom efeito no público, para persuadir os ouvintes”.²⁶ Num texto seminal, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin expôs as novas possibilidades de representação propiciadas por tecnologias de reprodução técnica como a da fotografia ou do cinema:

Ela [a reprodução técnica] pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação –, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmara lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o

²⁵ Barthes, Roland. 1984. A câmara clara: notas sobre a fotografia. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

²⁶ Saramago, José. 1992. Manual de pintura e caligrafia. São Paulo: Companhia das Letras, pg. 12.

próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra (...).²⁷

Em um segundo ensaio, igualmente importante, Benjamin afirmou que “cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade”.²⁸ Assim, a fotografia teria a audácia de fabricar imagens mais reais e compreensíveis do que o objeto real.

Outra inversão – ou confusão – que pode ser percebida na fotografia se dá entre o real e a sua imagem, o que remete à idéia de simulacro na concepção de Baudrillard.

Em *Simulação e Simulacro* [sic], Baudrillard afirma que as distinções entre objeto e representação, coisa e idéia não são mais válidas. No lugar delas, acredita em um novo mundo construído dos modelos de simulacro que não possuem referência em realidade alguma exceto a delas mesmas. Uma simulação, diz o autor, é diferente de uma ficção ou farsa porque ela não apenas apresenta uma ausência como presença, o imaginário como real, mas também enfraquece qualquer diferença com o real, absorvendo o real para si mesma.²⁹

Voltando à questão inicial, a fotografia ou o cinema são formas que servem de suporte a representações, e possibilita a apreensão das representações sociais da cidade. Eles também podem ser uma construção discursiva (ou retórica, como prefere Saramago), que depende do contexto histórico em que está inserida, dos conceitos e valores vigentes.

Perfeita alegoria desta confusão apareceu no filme *Uncle Josh at the moving picture show* (Edison, Porter, 1902) que, numa das primeiras referências metalingüísticas do cinema,

ridicularizava a exiguidade do repertório cultural de um caipira que não conseguia distinguir entre imagem e realidade. O personagem entrava num cinema e ficava tão excitado com as imagens de um casal namorando que tentava pegá-los,

²⁷ Benjamin, Walter. 1994. Pequena história da fotografia. In Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, pg. 168.

²⁸ Benjamin, op. cit., pg. 104

²⁹ Teixeira, 2000, op. cit.

pendurando-se na tela e destruindo-a, para desespero do operador que estava atrás dela.³⁰

■ ■ ■

Não por acaso os irmãos Lumière, tidos como os percussores do cinema, escolheram a Exposição Universal de Paris de 1900 para divulgar suas invenções: o Cinematógrafo e um processo de fotografia em cores. Resumidamente,

Pode-se dizer que as exposições universais da passagem do século XIX para o XX funcionavam como um microcosmo do mundo civilizado. Uma espécie de vitrine onde as várias nações mostravam sua cultura e tecnologia. Cada país se fazia representar com grandes prédios ou instalações, onde exibia suas particularidades culturais, seus principais produtos, seus sinais de progresso. Estas exposições eram também um espaço para as indústrias: fabricantes, cientistas e comerciantes exibiam para o mundo seus novos produtos, serviços e invenções. Eram, enfim, feiras de novidades tecnológicas, artísticas e culturais.³¹

As exposições universais sintetizavam o espírito da época. Nessas feiras, a exibição de imagens em movimento era apenas uma curiosidade – um espetáculo a mais oferecido nas exposições e noutras feiras – sem gozar do mesmo prestígio dos famosos panoramas, tampouco eram “encarados como formas narrativas construídas segundo o modelo das artes nobres da época”³². Ao Cinematógrafo dos Lumière, seguiram-se inventos como o *Stereorama*, o *Mareorama*, o *Cineorama*, o *Théâtrescope*, o *Hale's Tours*, o *Quinetoscópio*, o *Mutoscópio* etc. Todos mantinham um caráter de atração visual: os primeiros, evoluções animadas dos panoramas; os dois últimos eram aparelhos de fruição individual, “cineminhas” projetados em máquinas acionadas por moedas. Contudo, não configuravam ainda um espaço coletivo de exibição de imagens em movimento que, por sua vez, continham uma narrativa: o cinema como conhecemos hoje. A construção de ambientes dedicados exclusivamente à projeção de filmes só se tornou viável quando estes se tornaram atrações por si próprias.

Isso somente ocorreu quando o cinema evoluiu para a narrativa, o que aconteceu rapidamente na passagem do século XIX para o XX. Nascia então uma nova

³⁰ Costa, 2008, op. cit., pg. 19.

³¹ Ibid., pg. 24.

³² Ibid., pg. 29.

forma de representação diante de um novo mundo urbanizado, industrializado, acelerado.³³

Como o objetivo aqui traçado é o de apresentar uma historiografia do espaço de cinema que perdurou e influenciou nas cidades, não se busca neste estudo a ancestralidade do cinema – caso contrário, ter-se-ia que remontar às Lanternas Mágicas chinesas do século XVII. Àqueles que desejarem adentrar nessa seara, uma obra eivada de detalhes é *O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação* (2005), da pesquisadora Flávia Cesarino Costa. Em sua pesquisa, traz uma revisão sobre o tema na bibliografia internacional, da qual será abordada neste trabalho a série relativa ao que configurou o espaço de cinema consolidado e hoje subentendido: os cines.



Segundo Flávia Cezarino, os primeiros filmes apareceram em 1895 como atrações de feiras, circos, teatros de ilusionismo, parques de diversões, cafés e outros lugares onde houvesse espetáculos de variedades, sendo que, dentre todos, os que fizeram mais sucesso foram os *vaudevilles*. Surgidos de teatros de variedades com conotações eróticas, os shows de *vaudeville* compunham-se de uma sequência de atos curtos encenados sem qualquer conexão narrativa ou temática entre si. Com efeito, os primeiros filmes neles exibidos mantinham essa característica.

Os *vaudevilles* tiveram um rápido crescimento e em pouco tempo já eram uma das mais frequentes atrações populares. Em meio a uma acirrada competição entre os teatros de *vaudeville*, ainda em 1895 a *Cinématographe Lumière* estreou nos Estados Unidos, no *Union Square Theater de Nova York*, com estrondoso sucesso. Pouco mais tarde, os *vaudevilles* deixariam de ser um espaço pervertido e se tornariam uma cultura de consumo de massa.

³³ Ibid., pg. 31.



Figura 01: Quinetoscópios, máquinas individuais do tipo “insira a moeda”.

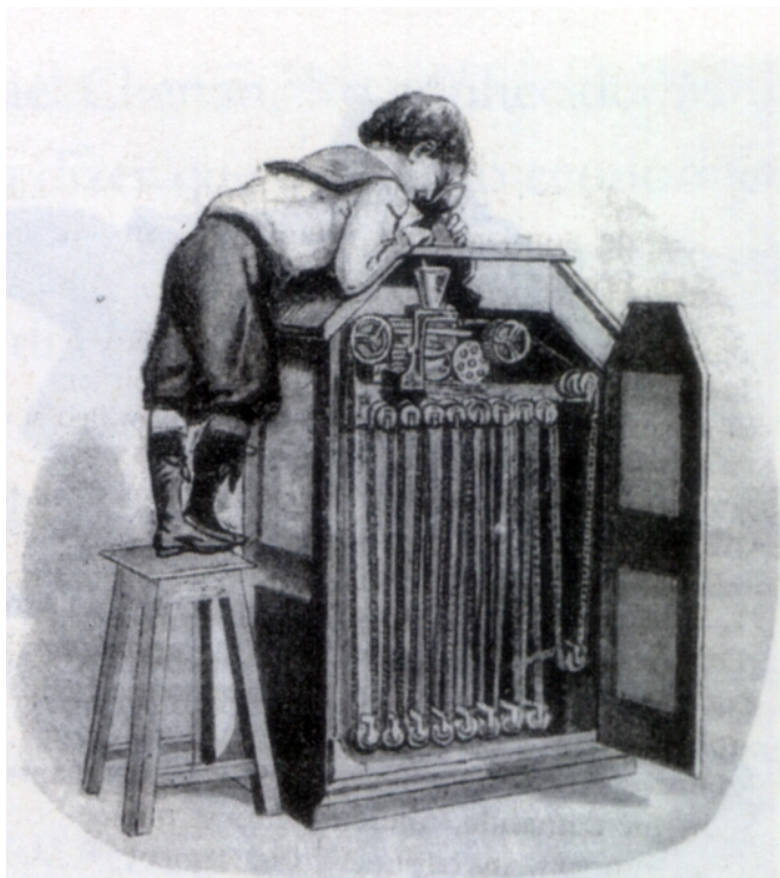


Figura 02: Representação interna de um quinetoscópio.



Figura 03: Um *dimme museum*, salão de curiosidades onde funcionavam os teatros de *vaudeville*.



Mesmo herdando a estrutura e a sequência dos shows de vaudeville, não é difícil supor que o público teve dificuldades em compreender os primeiros filmes. Flávia Cezarino repete o pesquisador Charles Musser, para quem o cinema dos primeiros tempos “*não* podia apresentar uma narrativa inédita capaz de ser compreendida independentemente das circunstâncias de exibição ou do conhecimento cultural específico do espectador”.³⁴ Trazendo para o referencial teórico desta pesquisa, Bourdieu assinalou que “*habitus* é também adaptação, ele realiza sem cessar um ajustamento ao mundo que só excepcionalmente assume a forma de uma conversão radical”.³⁵

Assim, eram habituais os filmes com temáticas triviais e conhecidas de antemão – das mais comuns fora a Paixão de Cristo –; filmes com histórias mais complexas que eram narrados por um conferencista; e ainda, havia os filmes com uma narrativa tão simples capaz de ser entendida por qualquer espectador desavisado, como as *gags* cinematográficas.

Bastante sucesso fizeram as “atualidades”, como eram chamados os filmes documentários nos tempos do início do cinema, em contraposição aos filmes encenados (não necessariamente de ficção). E, bastantes comuns foram as “atualidades reconstituídas”, que misturava elementos ficcionais (encenações, trucagens, maquetes) com filmagens de situações reais, “uma forma particular de realismo, que não é nem exclusivamente ficcional, nem exclusivamente documentária, nem exclusivamente cinematográfica”.³⁶

claquete B – O olhar moderno / parte II

As atualidades, ou *actualités*, “um teatro do real inspirado nas ruas” são abordadas por alguns autores como uma forma de representação essencial nas novas dinâmicas urbanas *fin-de-siècle*. Flávia Cezarino cita Vanessa Schwartz, cuja obra também é referenciada diretamente nesta pesquisa. Schwartz estudou o caso de Paris, para quem a cidade, naquela época,

³⁴ Ibid., pg. 54.

³⁵ Bourdieu, Pierre. 1983. Sociologia (organizado por Renato Ortiz). São Paulo: Ática. pg. 106.

³⁶ Costa, 2008, op. cit., pg. 207

representa a modernização através da própria reorganização da cidade, onde se destacam a visibilidade das amplas avenidas e a vida pulsante que passa por elas. Esse teatro do real está nos jornais, que funcionam como reproduções verbais do cenário urbano nos bulevares. Está no folhetim e nas suas descrições sensacionalistas da realidade social. Está na fotografia, que aparece como metáfora da imediatividade, que o jornal não conseguiu transmitir. [...] O real teatralizado [...] é mostrado ao mesmo tempo como impressionante e acessível ao cidadão comum.³⁷

Para outro autor citado por Flávia Cezarino, Richard Crangle, as atualidades espetacularizavam o real. Segundo Crangle, que abordou a Inglaterra dos anos 1890, a preocupação nas mídias era “conseguir fazer com que o mundo ganhasse sentido, que a cidade tivesse seu labirinto iluminado e que o cidadão decifrasse os enigmas do progresso tecnológico”. Já Tom Gunning “afirma que o que define o início do cinema é, mais do que outras coisas, o aparecimento de uma nova percepção”.³⁸

Não é necessário aqui retornar a Benjamin, Barthes, Baudrillard ou Saramago e suas reflexões sobre a fotografia para entender que também o cinema contribuiu na construção de uma nova percepção. Nesse contexto de mudanças, na França ou na Inglaterra,

o cinema figura como parte da violenta reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista; enfim, pela tecnologia moderna, como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone, e pela construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas e prostitutas, bem como por *flâncurs* não tão anônimos assim. Da mesma forma, o cinema surge como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo, que varia de exposições mundiais e lojas de departamentos até as mais sinistras atrações do melodrama, da fantasmagoria, dos museus de cera e dos necrotérios, uma cultura marcada por uma proliferação em ritmo muito veloz – e, por consequência, também marcada por

³⁷ Ibid., pg. 207.

³⁸ Ibid., pg. 209.

uma efemeridade e obsolescência aceleradas – de sensações, tendências e estilos.³⁹

É nessa tessitura que esta pesquisa arrisca-se a enquadrar o cinema em um *habitus* moderno e urbano. Benjamin dizia que a vida moderna deu início a “uma mudança na estrutura da... experiência”, essa mudança encontra-se na direção do momentâneo e do fragmentário, qualidades que para Benjamin transformaram a natureza e a experiência do tempo, da arte e da história”⁴⁰, como já foi antecipado na sinopse deste trabalho.

■ ■ ■

A partir de então – após um período de aculturação, quando a compreensão uniforme das imagens torna-se prioritária para os produtores dos filmes – começa a se generalizar a nova forma de percepção ocasionada pelo cinema, que surge como um empreendimento lucrativo de enorme sucesso. Os *vaudevilles* já não comportavam o público crescente e, do dia para noite, grandes armazéns são transformados em cinemas: os *storefront theaters* ou *nickelodeons*, assim chamados por oferecerem diversão barata (coisa de algum níquel), que se disseminaram nos Estados Unidos entre 1906 e 1915.⁴¹ “A aparição dos *nickelodeons* marca, portanto, o início do fim das formas de representação características” dos primeiros filmes, e “representa a verdadeira narrativização do cinema, culminando com a aparição dos longa-metragens, que reformulam radicalmente o formato das variedades”.⁴²

Os *nickelodeons* eram locais desconfortáveis, escuros, abafados e freqüentados pelas classes menos favorecidas da sociedade. Costa observa que, se o público dos *vaudevilles* era familiar, socialmente homogêneo e sexualmente misto, naqueles o ambiente era predominantemente masculino e marginal. Os *nickelodeons* disseminaram-se rapidamente, assim como suas possibilidades de lucro, e começaram a chamar a atenção da burguesia típica, das “pessoas de bem” que atendiam às instituições de controle social – a igreja, a imprensa, a polícia.

³⁹ Hansen, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In Charney e Schwartz, op. cit., pg. 498.

⁴⁰ Charney, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In Charney e Schwartz, op. cit., pg. 389.

⁴¹ Costa, 2008, op. cit., pg. 59.

⁴² Ibid., pg. 63.

É aí que, segundo Costa, dá-se o processo de domesticação do cinema, afinal, “[...] a burguesia só poderia entrar nos cinemas quando ver filmes torna-se uma prática respeitável, familiar, educativa, e que evitasse os perigos impulsos de afirmação das classes subalternas, pela repressão ou pela tutela didática de idéias sensatas.”⁴³. Esta domesticação perpassa a narrativização dos filmes, que se aproximam então das “tradições burguesas de representação”. São trazidos para as telas romances, peças de teatro e poemas famosos, linguagem que o público raso de início não entendeu, mas foi um degrau para a indústria do cinema alçar à “respeitabilidade social”. A conquista dessa respeitabilidade significava, também, a conquista pelo cinema da mulher burguesa típica, como público e consumidora.



No período dos *nickelodeons* e de sua narrativização, o cinema firmou-se como um espetáculo industrializado de massa. Assim, é impossível dissociá-lo de um dos paradigmas da modernidade: a *cultura de massa*. Vanessa Schwartz⁴⁴ identifica a experiência do cinema como uma “*flânerie* para as massas” e, segundo ela, essa “*flânerie* para as massas aponta para o nascimento do público, por que é necessariamente na multidão que se encontra o espectador cinematográfico.”

claquete C – O homem na multidão

O crescimento demográfico e econômico das grandes concentrações urbanas, originado na Revolução Industrial, resultou no surgimento de um novo personagem nas cidades: a *multidão*. Movimento do consumo de massa, a multidão assustava e fascinava os ideólogos e pensadores da modernidade. Foi cantada em versos de Baudelaire e Allan Poe e esquadrinhada em Benjamin. Baudelaire, sobretudo, foi o responsável pela criação de uma figura mítica da multidão, o *flâneur*, a quem chamou de “herói da modernidade”.

As cidades cresciam e se transformavam abruptamente, a civilização e a cultura de então davam seus derradeiros suspiros e deixavam um mundo agora veloz, de apegos efêmeros e burgueses. O *flâneur* encorajava à *flânerie*, ao passeio – descompromissado, mas observador –

⁴³ Ibid., pg. 67.

⁴⁴ Schwartz, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In Charney e Schwartz, op. cit., p. 436.

pelas ruas e galerias da cidade nova que causava medo ao transeunte comum. A *flânerie*, um *footing* qualificado, viria a ser a atividade privilegiada do burguês.

O poeta francês Charles Baudelaire descreveu o *flâneur* no ensaio *Le peintre de la vie moderne*⁴⁵ como um “observador apaixonado”, costumas anônimo da multidão, para quem “é um prazer imenso eleger domicílio na quantidade, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito”. Amante do belo, observador do mundo – e que se observa, antes de observar; e que não vê as coisas tal como elas são, mas sim como lhe convém – o *flâneur* buscava a sensação do instante, o choque da modernidade. O *flâneur* era o fotógrafo, e depois seria o espectador do cinema.

O *flâneur* vivencia as novas grandes cidades, é o aprendiz do novo *habitus* moderno. O olhar do *flâneur* é o olhar moderno, e é por seus olhos que Baudelaire, e depois Benjamin, descrevem a modernidade.

Segundo a pesquisadora Julieta Sobral – que, parêntesis, é neta do modernista Lúcio Costa – a cultura de massa, a reboque de todo o aparato moderno,

trouxe consigo uma grande diversificação dos meios de comunicação e, conseqüentemente, a emergência de novas linguagens. Artistas e intelectuais temeram o provável fim da arte, dentro da voracidade dos novos inventos. O cinema ameaçaria o teatro, como o jornalismo ameaçava a literatura e a fotografia ameaçava a pintura. Muito se discutiu – ética, estética e politicamente – a tensão nascida entre a cultura erudita e a cultura de massa.⁴⁶

Ainda segundo Sobral, a cultura de massa advém de um “público-consumidor em potencial”, que surge da multidão urbana e da necessidade de se criar demanda de consumo para o novo capitalismo industrial. Resultou em estratégias mercadológicas que “priorizavam o apelo visual na tarefa de seduzir o possível consumidor. [...] Nunca a fantasia havia sido tão funcionalmente necessária para

⁴⁵ Publicado no Brasil sob o título Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

⁴⁶ Sobral, Julieta. 2007. O desenhista invisível. Rio de Janeiro: Folha Seca. pg. 13.

a sobrevivência da indústria”.⁴⁷ A cultura estava definitivamente maculada pelo fetiche da mercadoria.

O cinema é *veículo* e é *consumo* da cultura de massa que surge. É veículo porque será – depois de sua fase de narrativização e domesticação – o aríete das novas modas e costumes; porque cria o *desejo*. É consumo porque o

fato essencial, o ponto de partida que conduziu enfim à realização prática das projeções animadas, é o níquel que o espectador americano fazia deslizar na fenda do Quinetoscópio Edison, são os 25 centavos que o passante parisiense pagava em setembro de 1894 para poder grudar os seus olhos no visor do Quinetoscópio. (...) É isso que explica o nascimento do espetáculo cinematográfico na França, na Inglaterra, na Alemanha, nos Estados Unidos.

Eduardo Geadá⁴⁸ relaciona a expansão do cinema a esse processo de crescimento econômico e demográfico das cidades, ao surgimento do consumo de massa e às transformações na paisagem urbana. Sintetiza que o

aumento brusco das populações desencadeou novas formas de comércio público, organizado em grandes armazéns e lojas que gradualmente tornaram caducos os mercados e feiras e os afastaram para a periferia. A produção em série saída das fábricas passou a ter o seu equivalente no consumo em massa proporcionado pelos grandes estabelecimentos. Este processo de renovação urbana foi indissociável da criação de um sistema de transportes que visava assegurar a circulação das mercadorias e dos trabalhadores pelas diversas zonas da cidade dispostas em torno dos centros burocráticos, financeiros e comerciais.⁴⁹

O cinema, por fim, é *habitus* porque é veículo e é consumo da cultura de massa sem que se produzisse qualquer tipo de questionamento por parte de seus consumidores. A multidão despercebida assimilou a modernidade. As necessidades mundanas viraram fetiche, a realidade tornou-se imagem, a sociedade fez-se em espetáculo.

■ ■ ■

⁴⁷ Ibid., loc. cit., citando Beton, Charlotte; Beton, Tim; Wood, Ghislaine. 2003. *Art Deco 1910-1939*. Londres: V&A publications.

⁴⁸ Geadá, Eduardo. 1987. O cinema espetáculo. Lisboa: Edições 70.

⁴⁹ In Costa, 2008, op. cit., pg. 31.

Retornando ao espaço do cinema, inicialmente os filmes surgiram misturados a outras formas de diversão populares. Das feiras e circos, passaram aos *dimme museum* e aos *vaudevilles*. A partir de 1905, passaram para espaços exclusivos e bem maiores, os *nickelodeons*, em geral grandes armazéns adaptados para exibir filmes para um público maior a preços módicos. Locais rústicos, pouco confortáveis, onde chegava-se a assistir aos filmes em pé, os *nickelodeons* fizeram rápido sucesso e atraíram substancialmente as classes operárias norte-americanas. Sua expansão fez do cinema uma atividade industrial que trouxe grandes mudanças na composição do público e dos filmes.

Já foi dito aqui que os *nickelodeons* deram início a um processo de domesticação dos filmes, de forma a agradar o gosto pequeno-burguês. Mas aqueles ainda não eram um lugar aonde um “homem de bem” levaria sua esposa e família. Então, a esse movimento do domesticação dos filmes – que resultou na sua narrativização – somou-se um esforço de domesticação dos *nickelodeons* “para afastar os temores da gente refinada: diminuição da escuridão absoluta nas salas de projeção, presença do lanterninha, eventual presença de um comentador em alguns casos, manutenção de ambientes limpos, arejados etc.”⁵⁰

Pero la entrada del cine en su edad adulta, su consideración como medio artístico respetable, tiene mucha relación con un cambio importante en las modalidades de exhibición. En 1913 el célebre magnate de los espectáculos Samuel L. Rothapfel abrió en Nueva York el *Regent Theatre*; éste fue el primer local de lujo donde las presentaciones cinematográficas podían competir con otros espectáculos tradicionales como el teatro o la ópera. [...] Su concomitancia con los decorados filmados en la película de la presentación fue señalada por el crítico de *Motion Picture News*: ‘La película inaugural fue *The Last Days of Pompeii*. El señor Rothapfel ha situado a esta excelente producción en un entorno tan agradable, tan perfecto en sus detalles artísticos, que parece como si el lugar fuese un prerrequisito para la película y, por consiguiente, devan ir conjuntamente’.⁵¹

Estava consolidado o espaço clássico do cinema, as salas de cinema como até hoje são conhecidas. Os *cines*, como serão nominados a partir de agora neste texto.

⁵⁰ Costa, 2008, op. cit., pg. 66.

⁵¹ Ramírez Domínguez, Juan Antonio. 1986. *La arquitectura en el cine*: Hollywood, la edad de oro. Madrid: Hermann Blume. pg. 20



Figura 04: O *Regent Theatre* em Nova Iorque, considerado o primeiro Cine Palácio.

da arquitetura do cinema e dos cines

Num primeiro momento, o objetivo era enobrecer o espetáculo do cinema e distanciá-lo dos *vaudevilles* e dos primeiros *nickelodeons*. Além da narrativização dos filmes e da opção por temáticas burguesas para os roteiros, buscou-se também dignificar a arquitetura para o cinema. Essa busca partiu dos prédios dos grandes teatros, aproximando-se da tradição da *beaux arts* – edifícios estratificados à forma clássica (embasamento, corpo e coroamento), por vezes apresentando colunatas, arcadas, frontões – e da *belle époque* com sua ornamentação efusiva e de caráter historicista. Alguns autores, como Juan Antonio Ramírez, professor de História da Arte em Madrid, classificam essa fase como a do *cine palácio*.

Ramírez conta que, depois do *Regent Theatre* de Nova Iorque,

La idea tuvo éxito y al año siguiente los neoyorquinos asistieron boquiabiertos a la apertura del *Strand Theatre*, en Broadway: el público pudo ver cómo las películas eran exhibidas en un 'palacio' con lámparas de cristal, láminas de oro y diversas obras artísticas; acomodadores impecablemente uniformados conducían a los clientes hasta sus asientos pisando alfombras elegantes. El precio de la entrada, 25 centavos, era alto para la época, pero no debemos olvidar que el espectáculo venía acompañado por la actuación de una orquesta compuesta por treinta músicos y un órgano Wurlitzer. Como bien recuerda Lucinda Smith, 'cuando los cines fueron dignificados, las películas alcanzaron respetabilidad'. Por lo que podemos saber, ningún espectador se sentía decepcionado en aquellas veladas. Para muchos de ellos era la única oportunidad de participar del lujo y el esplendor reservado tradicionalmente a las minorías privilegiadas. Los palacios cinematográficos surgieron por todas partes apoyados en la entusiástica acogida de las masas. Es interesante constatar que esto coincidió con la consolidación del sistema de los estudios y la progresiva elaboración el nos mismos de todas las arquitecturas necesarias para la ficción dramática.⁵²

O programa espacial do cine palácio ainda assemelhava-se à do teatro tradicional, conjugada em *foyer*, platéia e palco, que nos cines é substituída pela tela onde se projetavam as películas. Vinculada a essa tradição, a platéia do cine palácio por vezes era dividida em platéia principal e balcão, e não raras eram as platéias que contavam com camarotes e galerias.

⁵² Ibid., pg. 21.

Ramírez ainda divide a tipologia do cine em duas classes: o “normal ou *hard top*”, e o “atmosférico”. O primeiro mantinha a estrutura do teatro tradicional, onde o teto da platéia e do foyer é ricamente decorado e iluminado por grandes lustres pendentes. Já o “atmosférico” simulava um teatro aberto, sem teto, como se os espectadores estivessem sentados em um jardim. Na verdade, a sala da platéia destes cines era, sim, coberta. Mas a decoração no teto representava a abóbada celeste. Chegavam-se a projetar, no forro, imagens de nuvens em movimento.

Nas fachadas e na decoração interna, os cines palácio também incorporaram o luxo e a opulência dos grandes cenários das produções teatrais americanas, sobretudo as musicais. Essa suntuosidade já havia sido transposta para os fundos de cena dos próprios filmes, e o cinema, com seus ímpetos de espetacularização do real, tratou de dar um toque de fantasia à arquitetura dos cines e dos cenários. Ramírez observa este efeito nos primeiros cines dos Estados Unidos:

Estos cines americanos eran enormes, y en ellos triunfaba una combinación fantástica de estilos, preferentemente exóticos, de tal modo que no era difícil establecer una continuidad ideal entre lo que sucedía en la pantalla y lo que el edificio mismo sugería: de ahí el recurso constante a los estilos ‘españoles’ (neobarroco colonial, plateresco o morisco) a los orientales, o a otros considerados igualmente lejanos y románticos. [...] Los exteriores de muchas películas, no menos románticos y sugestivos que los interiores, eran evocados en estas obras maestras de la arquitectura fantástica.⁵³

O clima de sonho e fantasia buscado e propiciado pelo cinema foi o cenário perfeito – com perdão do trocadilho – para o arrebatamento do ecletismo daqueles tempos. O desenho, dos cenários dos filmes e dos edifícios dos cines, muitas vezes resvalou para referências exóticas – orientais, indígenas etc. – e não havia nenhum compromisso com a autenticidade, nem nos filmes e sequer na tectônica dos prédios. Em favor da fruição do instante benjaminiano, do efêmero, do fragmentário, o cinema materializava na arquitetura o simulacro, o imaginário indissociável do real. Público, arquitetos e cenógrafos eram vítimas e cúmplices do olhar moderno.

claquete D – O olhar moderno / parte III

Alguns estudos apontam para uma interferência contundente perpetrada pela representação na construção do real, ou, no ponto que

⁵³ Ibid., pg. 22.

interessa a essa pesquisa, pela imagem – fotográfica, cinematográfica – na arquitetura das cidades. São recorrentes as colocações acerca da influência da fotografia na arquitetura em si: Thomas Fisher⁵⁴, editor de *Progressive Architecture* chega a afirmar que, mais do que por tecnologias como aço, concreto ou vidro, a arquitetura do século XX foi influenciada pela fotografia. Não somente na forma dos edifícios, mas também na maneira como são vistos e pensados. Isso no tocante a uma situação mais tangível, de desenho, onde a bi-dimensionalidade da fotografia se traduz em novas expressões formais.

Esse artifício foi bastante utilizado na construção de um ideário de progresso das cidades nos tempos da modernidade (ver claquetes I e II). Não por acaso: a fotografia, o cinema e a concepção de cidade tal qual conhecemos hoje – pós-revolução industrial – são “invenções” dessa época.

Na historiografia, a relação cidade-fotografia já foi abordada em diversos estudos sobre a modernidade – tem-se a Paris de Baudelaire retratada por Eugène Atget, e o Rio de Janeiro de João do Rio nas fotografias de Marc Ferrez, para citar apenas dois casos.

Na transição para o cinema, observou-se o

surgimento de novas formas de espetáculo que simulavam a mobilidade de um espectador que se faz observador (*flâneur*): o Panorama, o Diorama, o *Moving Picture*, o *Hale's Tour*, o Cineorama, ligados ao surgimento da experiência da construção da paisagem e do espaço urbano modernos, mas também a uma transformação radical do estatuto da imagem.⁵⁵

Fotografias em movimento de uma tomada estática – ou seja, a câmera permanecia em um tripé ou um apoio, imóvel, enquanto a cena filmada desenrolava-se em sua frente –, os primeiros filmes representavam uma paisagem cujos elementos se moviam.

⁵⁴ Fisher, Thomas *apud* Segawa, Hugo. Voyeurismo: olhando a arquitetura. In Revista Projeto, nº 176, julho de 1994. pg. 65.

⁵⁵ Parente, André. 1999. O Virtual e o Hipertextual. Rio de Janeiro: Pazulin. pg. 46.

Mas, o avanço para as tomadas em movimento ocorreu rapidamente: já na Exposição Universal de Paris, em 1900, surgiram as reconstruções de sensações como a de estar em um vagão de trem em movimento, um balão em sobrevôo etc. a partir de maquetes em escala 1:1 montadas defronte uma tela onde se projetava a imagem de uma paisagem em movimento. Flávia Cezarino, numa reflexão que se aproxima da escrita deste trabalho, pondera que

o uso das panorâmicas nos primeiros filmes servem como exemplo das contradições de um tempo de transição, que se baseava numa estética do século XIX, mas enfrentava os desafios perceptivos propostos pela modernização tecnológica. As panorâmicas cinematográficas baseiam-se na estética dos panoramas pintados, estáticos, que vieram do século XIX, para mostrar ao olhar burguês uma visão idealizada e pacífica da cidade. Mas ao serem transferidos para o cinema, tornaram-se reproduções fotográficas que, dotadas de movimento, incorporaram o caos de uma sociedade que se transformava. Foram contraditoriamente viabilizadas por uma tecnologia da velocidade, necessária para uma economia industrial que potencializaria, entre outras coisas, conflitos sociais violentos.⁵⁶

Este ponto de vista não mais estático, mas, ao contrário, veloz, trouxe novas referências para as expressões artísticas. Daí derivou, por exemplo, a vertente *streamline* do *Art Déco*, linguagem que deu forma a móveis e objetos, arquiteturas e cidades, máquinas e carros, como será visto mais a frente. Longilínea, aerodinâmica, aquela vertente do *déco* parece ter sido feita para ser observada em movimento, em um carro em velocidade.

Por fim, essa trilogia sobre o olhar moderno serviu para explicitar como se deu a educação do olhar para a interpretação e construção da paisagem. Este processo se dá no bojo do *habitus* perpetrado pelo cinema e, por sinal, pode ser resumido em uma interessante metáfora cinematográfica de Anne Cauquelin:

O fato de em alguns filmes ser necessário muito trabalho (captação de imagens pela câmera, processamento em computador [...], inclusão de cenas, colagem de diferentes técnicas de reprodução) para chegar a uma cena de paisagem que, segundo se pensa, seria possível

⁵⁶ Costa, 2008, op. cit., pg. 159.

ver naturalmente sem nada dessa tralha... revela o trabalho que, sem saber, fazemos quando ‘vemos’ uma paisagem.⁵⁷

■ ■ ■

O mesmo paralelismo que houve entre o processo de domesticação dos filmes e dos espaços de exibição perdurou no desenvolvimento da arquitetura no cinema – em especial a cenografia – e da arquitetura dos cines. Para Ramírez, além da afinidade estilística entre as duas, que optaram pelo deslumbramento efusivo do ecletismo, houve também uma aproximação nas técnicas e intenções construtivas, com o objetivo de maravilhar o público e agraciá-lo com um instante, de sonho e hedonismo, ainda que efêmero e fragmentário.

Para lograrlo se utiliza el ‘engaño’, la ‘insinceridad’. Las columnas marmóreas son de yeso pintado, el oro de las paredes es sólo un baño de purpurina, y muchos adornos escultóricos están hechos en serie con un molde industrial. Todo esto importa poco, pues las dos son arquitecturas subordinadas. La sala cinematográfica está en función de la película, y los edificios de ésta en función del relato filmico. Se diría que nos es posible encontrar en la historia de la arquitectura otro caso como éste, donde los distintos órdenes de lo ficticio y de lo real se enmarañen de un modo tan complejo y fascinante.⁵⁸

As intenções fantasiosas da arquitetura dos cines se manifestavam já em suas feições externas, na fachada e no átrio, antecipando o espetáculo do cinema.

Curiosamente, estas características da arquitetura eclética – no cinema e fora dele, na “arquitetura ordinária” – de “*engaño*” e “*insinceridad*”, no estilo e na construção, foram igualmente consequências do desenvolvimento tecnológico daqueles anos. À invenção de novos materiais construtivos – como os metais, cimento, gesso, estuque, vidros; e técnicas, como a da pré-fabricação –, atrelou-se os novos conhecimentos proporcionados pela história, arqueologia e literatura. O deslumbramento inicial com essas novas possibilidades resultou num clima de “tudo ao mesmo tempo agora”, e fez-se da arquitetura uma amálgama de estilos de todas as épocas, tradições e lugares.

⁵⁷ Cauquelin, Anne. 2007. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins. pg. 16

⁵⁸ Ibid., pg. 22.

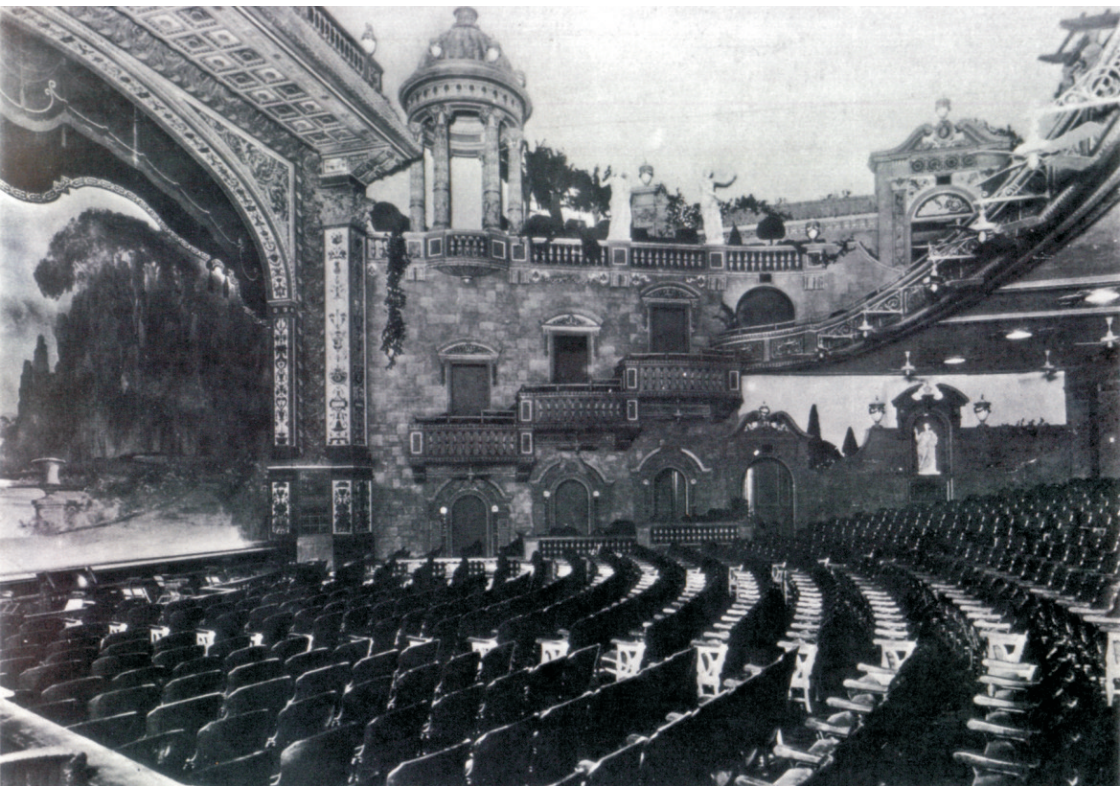


Figura 05: Houston Majestic, de 1923, e seu teto “atmosférico”.

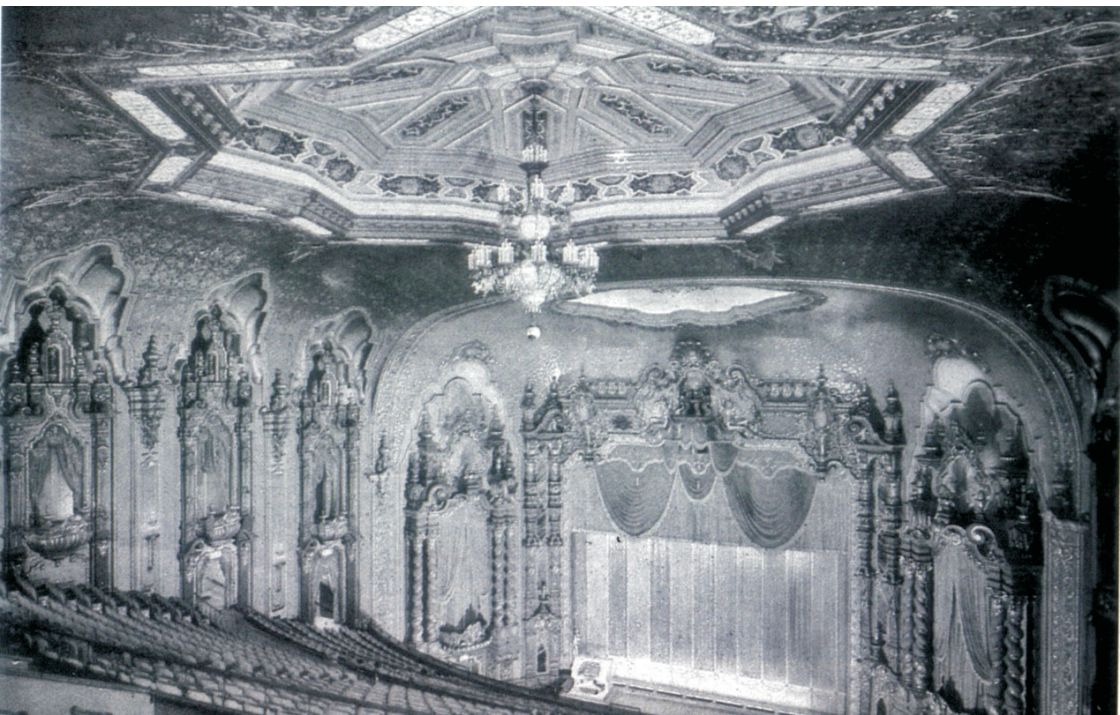


Figura 06: Ohio Theatre , de 1928, um palácio *hard top*.

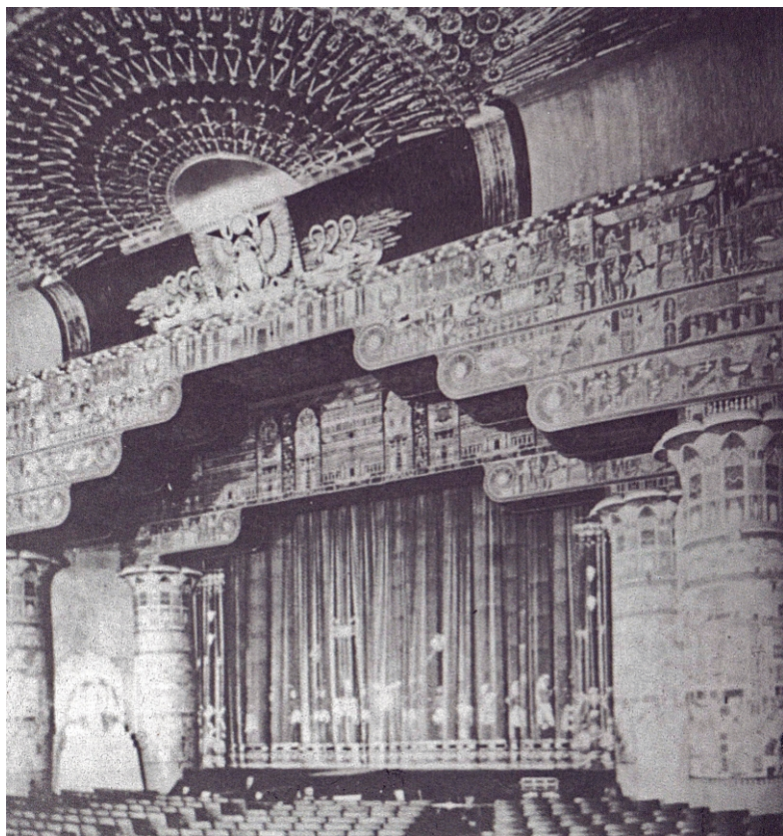


Figura 07: As referências exóticas no *Egyptian Theatre*, construído em Hollywood em 1922.

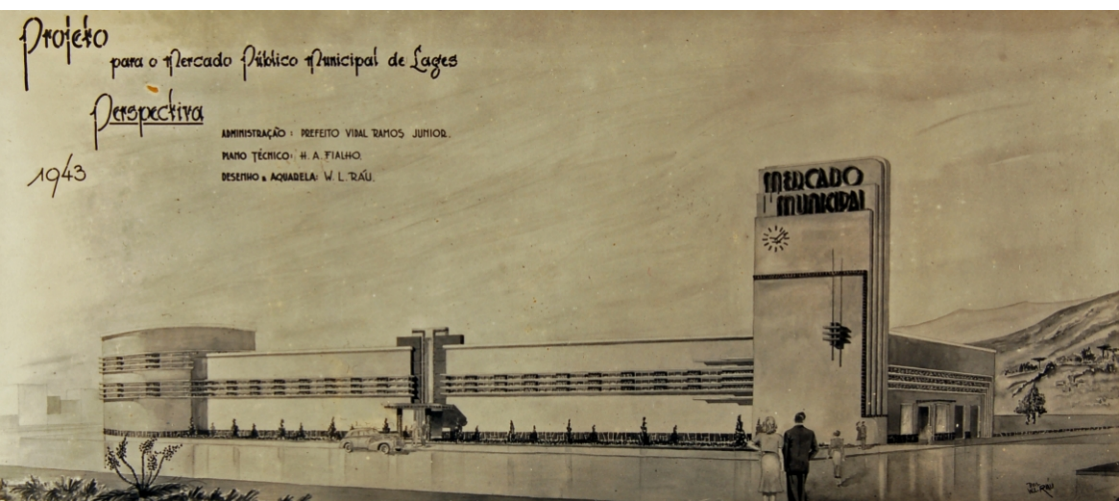


Figura 08: No desenho de Ráu para o Mercado Público Municipal, as novas referências tempo/espaço do olhar moderno.

O contraponto entre a arquitetura ordinária, a do cinema e a dos cines também

es perceptible en los errores, en el descaso con el que estos arquitectos saquean la historia sin preocuparse por la corrección arqueológica de sus evocaciones. En muchos casos esto era el resultado de la ignorancia y de la improvisación, pero también podía ser algo deliberado. Un diseñador cinematográfico de la época como Myerscough-Walker escribía que ‘el público tiene una debilidad por los anacronismos escandalosos’. Howe Cameron menzies subrayaba que los esfuerzos del creador cinematográfico van dirigidos a muchos millones de personas y no a la minoría con formación histórico-artística; de ahí que fuera preciso crear fondos ‘realistas y convincentes’.⁵⁹

■ ■ ■

Passada essa primeira fase de domesticação do cinema, com a aproximação da arquitetura dos cines à dos grandes teatros, o hábito de frequentar as sessões já era socialmente aceitável e o cinema estava se incorporando na sociedade com um *habitus*. O deslumbramento inicial com as possibilidades da nova era moderna também se arrefecera, sobretudo por conta do acometimento da Primeira Grande Guerra, e os exageros do ecletismo começavam a ceder espaço à racionalidade da era das máquinas que se estabelecia. Os ornamentos efusivos e as formas gratuitas na arquitetura são substituídos pelas linhas retas e funcionais.

A modernidade que até então havia se projetado aos atropelos, começa a ser formalizada e estruturada no campo das artes e da cultura sob a égide das propostas ideológicas, conceituais e estéticas do Modernismo e suas várias alternativas – Cubismo, Expressionismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo etc. Condenando veementemente a ornamentação e o historicismo, e pertencente ao registro do erudito, o Modernismo, segundo Julieta Sobral, se propôs a tarefa de legislar sobre “o que era ou não ‘moderno’. No entanto, havia toda uma produção que, embora se pretendesse e fosse percebida como moderna, não se adequava aos códigos modernistas de legitimação”⁶⁰. Era uma produção também racionalizante, despojada da ornamentação excessiva do ecletismo, simplificada. Mas, pertencente ao registro do popular e, por isso, considerada menor pelos novos ideólogos da modernidade. Sua expressão no universo das artes

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Sobral, 2007. op. cit. pg. 16.

decorativas chegou a ganhar um apelido zombeteiro por parte de um dos protagonistas do Modernismo, Le Corbusier: *Art Déco*.

O *Art Déco* é uma linguagem advinda dos anos 1920, particularmente da *Exposition Internationale de Arts Decoratifs et Industriales Modernes* em Paris, 1925, e que vai ser assim denominada, finalmente, nos anos 1960, pelos donos de galerias de arte da cidade francesa. Não obstante a ojeriza dos criadores do Modernismo, o *Art Déco* preparou o gosto popular para receber aquela linguagem, como arrisca o professor de Teoria e História da Arquitetura da Universidade Federal de Santa Catarina, Luiz Eduardo F. Teixeira. A respeito deste protagonismo desempenhado pelo *Art Déco*, a que Teixeira chama de uma “modernidade tranquilizadora”, Ramírez aponta para o papel de coadjuvante do cinema: “lá extrema sofisticación de ‘lo moderno’, que pocos desearían para sí mismos, pudo verse en la pantalla antes que en la arquitectura ordinaria”.⁶¹

Produto da florescente cultura de massa, o *Art Déco* abrange da arquitetura ao cenário urbano, passando por itens como mobiliário, artes gráficas, cenografia e outros, e simboliza a necessidade da indústria de encontrar uma expressão estética para seus produtos.⁶² Diferentemente do Modernismo e seus desdobramentos, o *Art Déco* não continha qualquer intenção ideológica e sempre esteve associado à fugacidade e à frivolidade. Talvez por isso tenha encontrado espaço para se expressar com mais facilidade nas manifestações de caráter mais transitório como o cinema. Os arquitetos de cenários do cinema foram dos primeiro a adotar as formas mais simples e geométricas do *Art Déco*. Uma das intenções era baratear os custos dos filmes, bastante onerosos por conta dos excessos decorativos dos *sets* de filmagem. Por outro lado, havia também a necessidade de se chegar a uma simplicidade e redução dos cenários, como disse Eric Thompson: simplicidade para que o público pudesse facilmente apreender a cena num instante, e redução porque o *set* não deve competir com a ação.⁶³ E, por fim, “a própria arquitetura dos cinemas [...] vai ser feita em *Art Déco*, contribuindo, em muito, para a divulgação – como modernidade urbana – dessa linguagem em várias plagas do mundo.”⁶⁴

⁶¹ Ramírez Dominguez, op. cit. pg. 243.

⁶² Teixeira, Luiz Eduardo Fontoura. 2002. O *Art Déco* ou a modernidade tranquilizadora. *Mimco*.

⁶³ In Ramírez Dominguez. op. cit. pg. 253.

⁶⁴ Teixeira. 2002. op. cit.

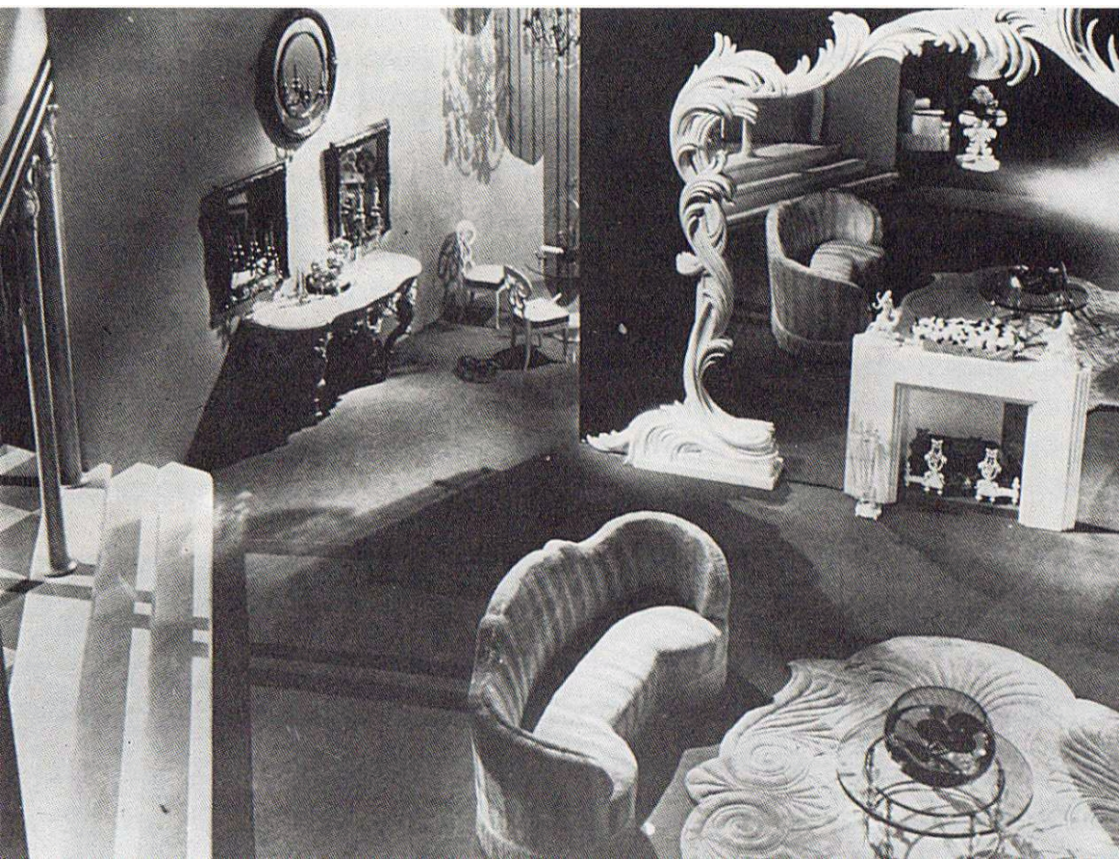


Figura 09: No filme *Born to Dance*, de 1935, a cenografia barroquizada já começa a esboçar alguma simplificação nas linhas.



Figura 10: A fluidez aerodinâmica do Art Déco nos cenários da película *Arrowsmith*, de 1931.

Paradigma da modernidade, as referências na arquitetura *Art Déco* são inúmeras:

De início, o requinte e a suntuosidade da tradição do artesanato francês, sobressai, ainda que com grande simplificação de linhas e formas. Reflexos da escola Bauhaus (Weimar 1919/Berlim 1933) não deixam de ser notados, e o *Déco* não se furta de beber também nas fontes eruditas: a geometrização de algumas vanguardas artísticas foi quase uma obsessão. O exótico também foi explorado, “tematizando” os edifícios em “estilos” egípcios, orientais, indígenas... A presença da máquina é uma constante: corrimãos e guarda-corpos dos edifícios aludem aos guarda-mancebos dos grandes transatlânticos, meio de transporte que se “popularizava” na época, assim como janelas buscam as escotilhas dos navios; frisos e vincos nas alvenarias remetem aos radiadores dos modernos automóveis; e a fluidez aerodinâmica dos volumes parecem ter vindo do desenho aeronáutico.

Igualmente, inúmeras também foram as subclassificações que o *Art Déco* vem recebendo na historiografia: clássico-luxuoso, geométrico zigue-zagueante, racionalista, exótico, *streamline*, náutico etc., etc., etc. Assim como na arquitetura ordinária, na arquitetura do cinema – nos cines e nos *sets* –, o *Art Déco* também faz uso de todas as referências que lhe são característicos, e com ainda mais frivolidade dada a transitoriedade da arte. A exemplo do ecletismo, se fez sem nenhum cuidado com qualquer fidelidade histórica ou temática. Derivar, reduzir ou classificar essa linguagem para enunciar as tipologias arquitetônicas dos cines seria, então, um esforço inútil.

Mas, no que tange a esta pesquisa, é importante destacar que no *Art Déco*, pela primeira vez, os edifícios para o cinema, os cines, revestem-se de individualidade: já não são mais simples herdeiros da tipologia clássica do teatro tradicional e passam a apresentar uma configuração singular, contemplando os programas arquitetônicos que lhe são inerentes e abolindo as soluções que já não são tão úteis. São espaços do cinema construídos para o cinema, e os arquitetos saem em busca de uma diferenciação, de uma identidade própria para a nova tipologia. Um partido recorrente foi a transposição dissimulada do écran, a tela do cinema, para a fachada do edifício, como no *Cinema Folies-Bergère*, em Paris, que vai servir de modelo para várias arquiteturas de cines ao redor do mundo.

Alguns estudiosos da arquitetura do cinema diferenciam essa fase da anterior, a do cine palácio, com fez Olavo Amaro da Silveira Neto em seu estudo sobre os cinemas de rua em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, onde lança mão da derivação “Cinema Art Déco”. Essa premissa não será adotada nesta

pesquisa: à época da construção desses cines, na leviandade típica dos reclames de jornais e revistas eram todos enunciados como “palácios”, independentemente se eram *Déco* ou de estilos anteriores. A distinção poderia resultar em confusões quando utilizado esse tipo de fonte noutras pesquisas.

Ademais, a diferenciação nem sempre foi estrutural e as tipologias de transição, o entre um e outro, quase que predominaram, sobretudo aqui no estado vizinho, Santa Catarina. Basta tomar como exemplo o edifício do Teatro Álvaro de Carvalho, na Capital, Florianópolis. Construído em 1857 para as artes do palco, entre os anos 1930 e 1940⁶⁵ funcionou mais como cine do que teatro. Eclético em suas fachadas, teve seu interior reformado, quando adquiriu ares *Art Déco*.

⁶⁵ Costa, Carlito. Para ver e ser visto. In Jornal A Notícia. Domingo, 23.07.2006, pg. 06. Acervo da Casa da Memória – FCF-FC/PMF.



Figura 11: O *Art Déco* fez escola nas artes gráficas, como no cartaz do filme *Metropolis*, de Fritz Lang...



... e no desenho industrial.
Figuras 12 e 13

claquete E – Os cines

O programa de necessidades típico de um cine era constituído de três ambientes principais: o vestíbulo, o *foyer* e a platéia, todos de acesso ao público e hierarquizados de forma a, gradativamente, criar o clímax necessário para o espectador mergulhar no filme.

O vestíbulo, um espaço de transição entre o exterior e o interior dos edifícios, quase sempre uma simples marquise, às vezes evoluía para uma espécie de antecâmara aberta destinada a abrigar os *displays*, expositores da programação semanal do cinema – os “filmes em cartaz” – e a bilheteria. Nos bons projetos de salas que serão analisados à frente, é impossível dissociar esse espaço do ambiente criado pela fachada – quase sempre grandiosa – em sua relação com a rua. Já aqui se pretendia passar ao cidadão que chegava para assistir ao filme a sensação de que estava noutro lugar, mais moderno, mais glamoroso.

Em toda a esfera do *habitus* introduzido pelo cinema, o *foyer* exerce o papel de protagonista. Ante-sala da platéia é, por excelência, o espaço de convívio social, o lugar onde a alta sociedade da época se encontrava para celebrar. Muitas vezes o *foyer* possuía um bar, mas a *bombonnière* era equipamento obrigatório. Sóbrio ou opulento, mas sempre requintado, selecionava o público e condicionava os comportamentos.

Contudo, o espaço mágico do cinema é, sem dúvida, a sala de projeção, que refletia ainda o requinte do *foyer* em um ambiente que ficava completamente escuro – exceto pela luz emitida pelo projetor – na maior parte do tempo. As empresas concorriam pela maior tela de projeção, e recursos especiais de conforto e acústica eram exaltados.

A platéia podia ter mezanino e até mesmo camarotes. Não raros eram os fossos da orquestra que acompanhava os primeiros filmes, mudos, e o tablado, reservado ao piano. Esse exercia ainda a função de palco, quando a sala era, na verdade, de um cine-teatro.

Um ambiente desconhecido do grande público, mas dotado de toda uma mística por conta dos filmes que faziam referência ao próprio cinema – um dos mais conhecidos, embora mais recente, é *Cinema Paradiso* – era a cabine de projeção. Era uma sala escura e lacrada

durante as sessões, para conter possíveis incêndios dos perigosos projetores iluminados a carvão. Tal recurso, por vezes, acabava por vitimar os solitários operadores dos projetores.

Nos grandes cinemas, a cabine de projeção abrigava dois projetores que trabalhavam em sequência. Naquelas salas que possuíam apenas um projetor, era comum a realização de intervalos na projeção para que o operador pudesse trocar no aparelho os rolos dos filmes.

Não era incomum que os edifícios dos cinemas abrigassem também torres de apartamentos ou escritórios.



Muito embora não tenha sido uma regra, de fato – como observou Silveira Neto – o *Art Déco* abriu novas possibilidades para a arquitetura dos cines:

A popularização de tecnologias como o concreto armado, que libertou as paredes dos edifícios de suas funções estruturais, possibilitou fachadas mais permeáveis, vazadas. Essa alternativa resultou em uma nova relação entre o espaço interior do prédio e o passeio público, resignificando o vestibulo como uma expansão da rua. As marquises, balanços na estrutura e projeções nos volumes puderam ser melhor exploradas, como foi feito no Cine Palmarium, na Tunísia.

Ainda nas fachadas, os despudores da publicidade que emergia resultaram em grandes letreiros e luminosos com o nome dos cines e se faziam parte da própria arquitetura. Os cartazes que anunciam os filmes ganharam lugar de destaque: agora não eram mais simplesmente afixados nas paredes frontais ou em cavaletes na calçada, mas colocados em *displays* ou pintados em grandes painéis que participavam da composição arquitetônica do edifício. Austeridade raramente foi o mote. Para o projeto das fachadas, valia a máxima do arquiteto americano Charles Lee: “*the show starts on the side walk*”.⁶⁶ Enunciando o viés mercadológico do cinema, a bilheteria ganha lugar de destaque nos cines. Enquanto nos teatros e nos primeiros cines palácio a aquisição dos ingressos se dava em uma pequena janelinha geralmente voltada para o vestibulo, quase que interna ao edifício, nos cines em geral ela é incorporada na fachada como um elemento da composição.

⁶⁶ In Silveira Neto, Olavo Amaro da. 2001. Cinemas de rua em Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura. pg. 22.

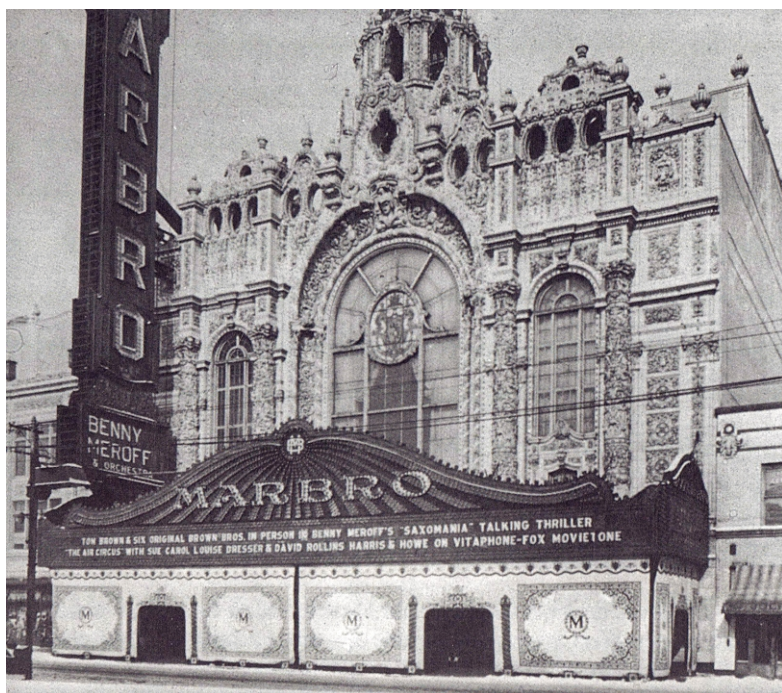
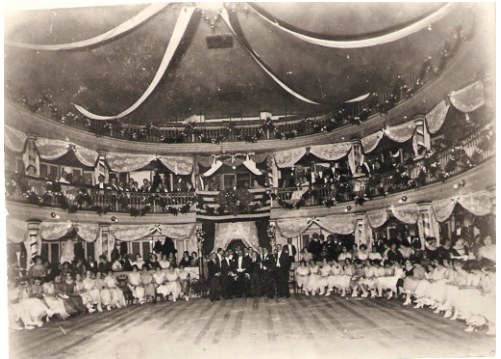


Figura 14: Fantasiado, o cine palácio *Marbro Theater*, construído em Chicago em 1927.





Figuras 15 e 16: O Teatro Álvaro de Carvalho, em Florianópolis, e sua arquitetura eclética.

Figura 17: O interior reformado do teatro, com novos ares *Art Déco*.
(Página ao lado embaixo)



Figura 18: A alusão a um écran cinematográfico na fachada do cine Folies Bergere, na Paris dos anos 1930.

Exceto pela decoração e pela iluminação, o *foyer* não mudou muito dos primeiros cines palácio para aqueles construídos em *Art Déco*. Em geral, a ornamentação efusiva do ecletismo deu lugar ao grafismo do *déco* nas paredes e forros; e a fonte de luz destacada do lustre central, herança dos grandes teatros, foi substituída pela iluminação indireta proveniente de sancas nos forros e reentrâncias nas paredes.

Uma alteração um pouco mais significativa ocorreu na platéia. À época dos primeiros cines palácio, os filmes eram mudos. Muitas vezes a exibição era acompanhada por um piano ou uma orquestra, quando não havia também a presença de um narrador. Assim, a estrutura da platéia daqueles cines ainda mantinha elementos dos teatros, como palco e fosso de orquestra, e o balcão e os camarotes. Estes últimos, que criavam mais níveis de piso para a platéia, tinham por função encurtar a distância entre o público e o palco. Com o advento do cinema falado, este artifício não era mais necessário, visto que o som poderia ser reproduzido em alto-falantes espalhados pela sala. A platéia poderia então dar-se em apenas um nível, numa sala com profundidade maior. Vale lembrar que quanto maior a distância entre a tela de projeção e o projetor – sempre localizado em uma sala à costas da platéia –, maior a imagem projetada, mais grandioso é o espetáculo!



Foi no período do *Art Déco* que o cinema, já firmado com um negócio lucrativo de grandes estúdios, sob o comando de Hollywood, estreou como um *habitus* urbano, influenciando dos costumes urbanos à arquitetura da cidade. Personificou o ideal estético do *flâneur*, do imaginário popular para a modernidade.

O Art Déco

está diretamente articulado às novidades que surgem no emergente mundo do consumo: ele desenha e é desenhado pelo cinema. Ou seja, o prédio que abriga a sala de projeção é por excelência *Art Déco*, mas é assistindo o que se passa na tela que o público aprende os novos hábitos, como receber, dançar, fumar, namorar e, sobretudo, como consumir aquelas

parafernália cujos anúncios já conhecia através das revistas, aliás, estas também um típico produto da época.⁶⁷

Segundo Ramirez,

La influencia más evidente se notó, desde luego, en el campo de la moda. [...] Un ejemplo significativo: en la película Letty Lynton (1932) Joan Crawford llevó un vestido vaporoso que fue pronto copiado comercialmente. Los grandes almacenes Macys, de Nueva York, dijeron haber vendido 500.000 copias del mismo. Fenómenos así estimularon la aparición de películas dedicadas exclusivamente a las creaciones de los modistos y algunas de ellas tuvieron gran éxito comercial.⁶⁸

Antes que qualquer um, os magnatas da indústria cinematográfica perceberam que as modas deveriam ser aproveitadas e promovidas, e que o *design* poderia agregar valor aos produtos da indústria. As linhas *déco* chegam aos utensílios utilizados pela estrelas dos filmes, e logo estão nas prateleiras das lojas de departamento. Isso para não falar no *design* gráfico, que dos cartazes de divulgação dos filmes passa a ilustrar as revistas de costumes tão em voga na época.

O mesmo ocorreu com a decoração ou a arquitetura. Os móveis e objetos que compunham os cenários de filmes de grande bilheteria também rendiam grandes vendas às galerias e magazines. Clientes rogavam aos arquitetos e decoradores que reproduzissem em suas casas os ambientes que os agradavam nos filmes. Este efeito já era observado pelas publicações especializadas da época:

En 1936 la revista *Calironia Arts & Architecture* reconocía la gran influencia de la arquitectura filmica: 'La vida imita a la literatura y el mundo real extrae de la fantasía. Las sombras de los graciosos interiores de la pantalla han sido devueltas a la materia en las casas americanas. Las películas han contribuido al revival de la belleza antigua y al refinamiento de los temas modernos en la decoración interior'.

[...] A fines de los años veinte el público americano se entusiasmaba ya con los lugares arquitectónicos de la pantalla y se dieron algunos casos espectaculares. Los sets de *Our Dancing Daughters* (1929) causaron, según se dijo, una auténtica tormenta en el país. Todo era 'moderno' (art-deco) y eso

⁶⁷ Ishida, Americo. 2004. Art Déco: um estilo universal. In Peixer, Zilma Isabel (coord). Levantamento Histórico e Arquitetônico dos sítios históricos de Lages/SC. FAPESC/UNIPLA.C. Lages. (Relatório)

⁶⁸ Ramirez Dominguez, op. cit. pg. 25.



Figura 19: O Art Déco proporcionou uma identidade própria para os cines.

despertó un fuerte deseo de imitación. En *When Ladies Meet* (1933) apareció un granero modernizado que provocó un aluvión de cartas al estudio solicitando planos arquitectónicos y fotografías. Como resultado, numerosas réplicas de esa casa aparecieron en todos los rincones de Estados Unidos.⁶⁹

O cinema popularizou algumas tipologias arquitetônicas, como o café, a estação rodoviária, o posto de combustíveis. Chegou até mesmo a criar e dar vida a outras, como as *garçonnières*, as salas de banho das residências e o

club nocturno, elegante y sofisticado, lugar de exhibiciones musicales memorables, y marco para la belleza de las estrellas. Los hubo de todas clases, desde los 'neoespañoles' y orientales hasta los ultramodernos, pero lo que cuenta es que los *clubs nocturnos* construidos a partir de los años treinta se concibieron teniendo presentes las creaciones cinematográficas.⁷⁰

Em várias praças do mundo podem ser vistos conjuntos homogêneos de arquitetura *Art Déco*, de Miami a Los Angeles, nos Estados Unidos, de Goiânia a Lages, no Brasil, não sem antes passar por Havana, em Cuba, ou qualquer lugar onde se tenha projetado algumas sessões de cinema. Esses conjuntos, por sua vez, desenham paisagens urbanas, construindo trechos de ruas, ou praças, ou mesmo bairros inteiros.

■ ■ ■

Em 1896 o cinema chegou ao Brasil. Em pouco tempo espalharam-se por essas terras os cinematógrafos e os projeccionistas. Importaram-se milhares de filmes das mais variadas nacionalidades que, de supetão, colocaram o espectador em contacto com mundos distantes.⁷¹ A modernidade projeta-se nas telas, nos costumes, nas arquiteturas, nas paisagens. Com suas peculiaridades, o roteiro narrado nas páginas que passaram também fez a história daqui.

⁶⁹ Ibid. pg. 27.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Parafraseando Viany, Alex, 1993. Introdução ao cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Revan.



Figura 20: Cine Palmarium, na Tunísia.

II. Panorama da modernidade em Santa Catarina

Trailer

Ainda que a festa da modernidade tenha sido protagonizada pelo Art Déco, no Brasil a modernização das cidades iniciou sob a égide da belle époque. Nesse período floresceram as transformações citadinas e os novos costumes, que derivaram gradativamente para uma nova urbanidade glamourizada pelo déco, como o incipiente habitus difundido pelo cinema. Paradigmática dessa transição é a própria conversão dos edifícios dos teatros – até então ecléticos – nos primeiros espaços para abrigar as salas de cinemas.

Santa Catarina, que sempre esteve afastada dos acontecimentos econômicos mais relevantes, desde o século XVII acompanhou a arquitetura brasileira com certo atraso. Em neoclássico pouco se construiu, e o ecletismo somente começou a alterar as feições coloniais das vilas no fim do século XIX. Os desejos de modernidade trouxeram com mais vigor o estilo *Art Déco*. Popularizado pelo cinema e fortalecido pelo amparo estatal, espalhou-se por quase todas as cidades catarinenses, chegando até aos recantos que mesmo hoje se distanciam de qualquer ar metropolitano.

Bem representativo do sonho moderno daqueles tempos são os desenhos de Wolfgang Ludwig Ráu, filho de Ludwig Ráu. O Ráu pai veio a projetar, entre tantos outros, uma das salas de cinema construídas na cidade de Lages, Santa Catarina: o Edifício Marajoara, de 1947. Numa perspectiva aquarelada de apresentação de projeto, Wolfgang cria uma cena urbana incompatível com a Lages daqueles tempos: uma elegante senhorita trajando um vestido longo, levando a passear seu *collic* por uma rua de pavimento reluzente. Contracenando com um lustroso automóvel de linhas também modernas, tem ao fundo o Edifício Marajoara. A representação simboliza as intenções do empreendimento: o cinema traz a modernidade para a Lages antes interiorana.⁷²

⁷² Teixeira, Luiz Eduardo Fontoura. 2002. O Art Déco ou a modernidade tranquilizadora. Mimeo.

Roteiro na *belle époque*

Quando o cinema aportou em terras brasileiras, encontrou um país subdesenvolvido, morosamente desenvolvendo-se sob a vergonha de um sistema econômico escravocrata e o atraso de um regime monárquico. A capital do Império ainda não conhecia a eletricidade; as cidades ainda mantinham suas feições coloniais nas arquiteturas e nas ruas estreitas; amiúde, eram acometidas por epidemias; aos cidadãos, além dos jogos de salão, quermesses, circos e apresentações de variedades, restava como diversão urbana um teatro que já carecia de novidades e magnificência. Ao cinema coube um papel redentor. “O cinema é também diversão, e a “diversão” é, por excelência, uma necessidade do cidadão: a cidade teve que inventar o cinema para não morrer de tédio”.⁷³

Os últimos anos do século XIX no Brasil são marcados pela abolição da escravidão e a abertura dos portos, e arrematados pela instalação da república. Na conjuntura internacional, Alemanha e Itália se industrializavam e se unificavam politicamente. Tem-se aí um excedente de mão-de-obra na Europa e a necessidade de substituição dos trabalhadores escravizados no Brasil, cenário perfeito para a chegada dos imigrantes no país. E, com eles, novos estilos de vida e ideais burgueses.

Em Santa Catarina, esses acontecimentos resultaram na criação de uma burguesia industrial no Vale do Itajaí e São Francisco, portos dos primeiros imigrantes alemães. Desterro, hoje Florianópolis, Tijucas e Laguna, também foram berço de uma nova burguesia, esta comercial, baseada na exportação marítima de produtos agrícolas. No interior, já no século XX, cidades como Lages cresciam às custas da exploração da madeira. A ferrovia São Paulo – Rio Grande passa pelo Estado entre os anos 1908 e 1910. Em 1926, fora inaugurada a Ponte Hercílio Luz, que fez a ligação rodoviária entre a capital-ilha e o continente. No vale do Itajaí e em Joinville a industrialização despontava. Finalmente alcançava o progresso o Estado que, até então, mantinha todas as suas feições provincianas. Acelerou-se o desenvolvimento urbano nas cidades, tendo sempre como referência os modelos Europeus, que chegavam nessas terras a partir de São Paulo, Curitiba e Porto Alegre.

⁷³ Wenders, Win. A paisagem urbana. In Holanda, Heloísa Buarque de (org). 1994. Cidade. Revista do Patrimônio. nº 23. Rio de Janeiro: IPHAN, p. 181. (Publicado originalmente em La Verité des images, Paris, L'Arche, 1992).



PROJETO PARA O "EDIFÍCIO MARAJÓ" APARTAMENTOS e CINEMA.
Realização da Empresa 112.ª. de Sousa

EXECUÇÃO DE LUDOVICO RAU

Figura 21

A *belle époque* irradiava por aqui! Mas..., não pouco maculada por uma expressiva contingência social e política. O retrato da capital Desterro, feito pela historiadora Rosângela Miranda Cherem, resume o *status quo* da então Província de Santa Catarina:

Ao longo da década de 1880, boa parte dos habitantes reconhecia a Ilha de Nossa Senhora do Desterro como pequena, pobre e atrasada, mas desejava o seu avesso, sonhando com sua grandeza, prosperidade e civilização. Delineando expectativas de uma vida melhor, de um atraso econômico enfim superado e de uma senda de progresso e civilização finalmente encontrada, o desenrolar deste percurso não levaria necessariamente à mudança de regime.

Sob o predomínio do contingente, a chegada republicana produziu inúmeras composições e tensões envolvendo os mais diversos protagonistas, seus agrupamentos e compromissos, bem como as conspirações e ressentimentos que resultaram em novas configurações na vida político-partidária. [...]

Eis então o surgimento de novos contornos para além daqueles que marcaram a vida urbana na última década monarquista: num tempo de medos e incertezas, ainda nos primeiros anos do novo regime, triunfaram as saídas individuais, o clientelismo e o compadrio, bem como a **aceitação dos apelos ao consumo**, à segurança e ao conforto. As **práticas do arrivismo e da fachada** definiram-se na mesma medida em que os sonhos de progresso e civilização ganharam outras significações, produzidas nos sucessivos sobressaltos do despertar republicano [*não grifado no original*].⁷⁴

Os grifos sublinham os novos desejos propagandeados nos tempos modernos e, no bojo, o *habitus* urbano acelerado pelo cinema e seus cines, assim como a superficialidade dessas mudanças – qualidade da modernidade – materializada, por exemplo, nas arquiteturas de novas fachadas ecléticas ou, mais tarde, *déco*, ainda estruturadas em bases coloniais. De fato, nos tempos da *belle époque* no

Brasil, país que permanecia agrário, patriarcal e inclusive escravocrata até quase o final do século XIX, as mudanças ocorridas no mundo alteraram pouco o cenário, as expectativas e as formas de vida da maioria da população. A estas mudanças sociais superficiais, corresponderam alterações de pouca profundidade na arquitetura. Com efeito, tornaram-se comuns as reformas apenas de fachadas, incorporando as novidades

⁷⁴ Cherem, Rosângela Miranda. Do sonho ao despertar: expectativas sociais e paixões políticas no início republicano na capital de Santa Catarina. In Brancher, Ana; Arend, Sílvia Maria Fávero (organizadoras). 2001. História de Santa Catarina no século XIX. Florianópolis: Ed. da UFSC. pg. 297.

estilísticas do momento, ou a construção de edifícios novos, que mantinham, entretanto, as antigas soluções de plantas e os materiais construtivos tradicionais. Mudava-se a fachada, mas mantinha-se o recheio, característica eclética, que acabou por incorporar-se à tradição construtiva brasileira.⁷⁵

Rosângela Cherem ainda destaca o anseio dos moradores da ilha em abandonar o “contexto atrasado, pobre e medíocre em que viviam”, pouco diferente do restante de Santa Catarina. O “imaginário da sociedade burguesa em suas referências européias e industrializadas e em seus fundamentos e sensibilidades urbanas”, o “sonho acordado” da modernidade, restou documentado nos belos edifícios dos cines das cidades catarinenses. Frontispícios de alvenaria, fundos de madeira, tal como ocorreu com o *Cine Theatro* de Tijucas e com muitas das construções ecléticas do Brasil.⁷⁶

■ ■ ■

A respeito da *belle époque* no Brasil, o arquiteto Dalmo Vieira Filho sintetiza que a

[...] igreja perdeu a predominância até então absoluta sobre a vida social. Criaram-se sociedades civis, com finalidades não religiosas: associações literárias, musicais, filosóficas, assistencialistas e abolicionistas. A vida cotidiana mudou, tornando-se muito mais comum o hábito de visitar, de conviver, de debater sobre assuntos que iam da política às ciências: as novidades de um mundo que se alterava profundamente com as potencialidades da revolução industrial. As praças das cidades deixaram de ser espaços meramente utilitários, destinados aos exercícios de tropas e guarda de mercadorias e passaram a servir ao deleite da população, ganhando jardins, fontes, monumentos. [...] O significado mais amplo da readequação das praças foi o de que a população deixava de ter apenas nas missas e nas festas religiosas os seus momentos de lazer. Os *footings*, os recitais, as retretas, os eventos políticos, humanitários e culturais empolgavam os cidadãos. Em volta destas praças, construíam-se novos edifícios, agora, em contraposição aos austeros sobrados coloniais, repletos dos enfeites ecléticos. [...] Construíram-se passeios públicos, os coretos, as fontes cenográficas, as praças eram embelezadas, surgiam novos monumentos. A iluminação pública tornou as

⁷⁵ Vieira Filho, Dalmo, Vieira, Silvia B. Spricigo. 2002. Projeto de restauração do Cine-theatro Tijucas, mimeo

⁷⁶ Ibid.

idades passíveis do uso social também durante a noite. Em diversas capitais brasileiras, construíram-se teatros.⁷⁷

Vieira Filho enfatiza que o ecletismo do período representou em si, uma contradição: o advento da Revolução Industrial na Europa faria supor que os avanços tecnológicos resultariam numa arquitetura que refletisse essa nova realidade, adotando logo uma linguagem mais funcionalista. No entanto, o que ocorreu inicialmente foi um movimento de negação às possibilidades da industrialização, e a arquitetura voltou-se para a decoração e o historicismo. Os edifícios declinaram numa mistura de estilos e num rebuscamento na ornamentação até então jamais vistos numa mesma época.⁷⁸

As cidades catarinenses também se regalarão no frescor revisitado da *belle époque*. Um tanto tardiamente, até os anos 1930 edificaram-se no estado os casarões profusamente ornamentados, requintados com platibandas, varandas, jardins, elementos metálicos, alteados em porões. Vidro, ladrilhos, gesso e cimento e outros materiais popularizados pela industrialização foram utilizados no fabrico de elementos decorativos para as fachadas, sobretudo nas frontais. O ecletismo em Santa Catarina ainda guarda um diferencial, compartilhado com os outros estados do Sul, herdado das tradições construtivas dos imigrantes alemães, italianos e poloneses: o frontão, em substituição à platibanda dos edifícios ecléticos da maior parte do país. São Francisco do Sul, Joinville, Tijucas, Florianópolis e Laguna, algumas das cidades em franca urbanização naquelas décadas – seja pela chegada dos imigrantes ou pelo surto de desenvolvimento – ainda hoje guardam edifícios do período.⁷⁹

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

Foram tempos de mudanças significativas na paisagem e nos costumes urbanos, e a sociedade já estava, então, preparada para usufruir da nova forma de lazer que o cinema oferecia. E este chegou de forma retumbante:

da bagagem; tem agora 81 assentos divididos por compartimentos de 6 lugares. Cada assento tem uma almofada, como na primeira classe. O «bar», na parte central dos carros, tem 4 poltronas; as janelas são mais largas e têm duas vidraças que evitam o embaciamento nos dias de frio. A ventilação e a iluminação passaram também por importantes aperfeiçoamentos. Na parte mecânica aperfeiçoou-se a suspensão dos motores Diesel e geradores e bem

te um stock de 250.000 sacos. Diariamente seguem 36.000 sacos para todas as repartições dos correios da Alemanha.

— NO CENTRO da pequena cidade de Nablus, ao norte da Palestina, vive uma comunidade que hoje se compõe de cento e cincoenta almas apenas, mas que tem desafiado a destruição da guerra, da pobreza e da opressão durante cerca de tres mil annos. É a seita dos samaritanos, a mais antiga e a menor do mundo.

inaugurou-se em Stuttgart a «Casa do Germanismo» com salas de leitura e conferências, e abundantissimas collecções referentes á actividade das colonias de alemães nos diversos países. O Instituto Alemão do Exterior installou nesse soberbo edificio um museu permanente, cuja Bibliotheca, de . . . 60.000 volumes constitui a mais importante collecção bibliographica ácerca do germanismo no exterior. O serviço de archivo trabalha com mais de 10.000 fichas, e o serviço pho-

Sing, 3 (U.P.)
do ingressou
a execução com
em contraste
se hystérica
u, em vão, e
um indulto por
do Estado.
agarrado nas
na sala com
mente as trin
e jornalistas,
carregada da
; pronuncian
Adeus, queri-

deklarada a mor-
e sete minutos

onardo Scar-
tado immidia-
entrou na sa-
cigarro, com
disse:
to desejo de-
do de traidor
ro de Albeny.
homem muito
da sua gen

se á cadeia
despediu se
capellão.

correncia, e
m
acedonia
barato vende
ANO, 6
30v—6

—Cirurgica

Rotolo
hospitals de

SENHORAS
OS
e molestias
pelos
S X
as Radio-
Ultra-curtas
ta e Infra
Aplica o
Artificial.

Pulmonar
Radiologico
na Felipe
o. das 9 ás
17 horas.
1.475.
o Preto, 75
1.450

235)

Grande data!
Em 18 de Agosto de 1935

REX
SURGIRA' !!!

O deslumbrante palacio da rua Arcipreste Paiva recep-
cionará nesse dia memoravel o GRANDE PUBLICO
desta ilha maravilhosa!

RICOS e POBRES terão ás suas ordens:

Uma elegante bonbonnière!

Um bar parisiense!

Uma illuminação surprehendente!

Uma galeria de mostruários em crystal fulgurante!

Um mobiliário ultra moderno!

O unico aparelhamento de classe em todo o Estado
por onde passarão

as mais fascinantes pelliculas
com harmoniosas canções,
com bailados estonteantes

com os mais canóros rouxinóes da téla!!!

Todos, sem excepção, ao REX!!!

269)

v—1

Vende-se — Um harmo-
nio com 4
oitavas e 2 registros, em perfei-
to estado. Tratar com o sr.
Romão Pedro Schwartz, no Alto
Biguassú.
235)

6v—6

CREANÇAS ANEMICAS LYMPHATICAS RACHITICAS
JUGLANDINO
LABOROSO XAROPE 1000 PHOSPHO CALCEE

Francisco Giffert & C. — Rua 1.ª de Março, 17 — Rio

quidade e sen-
vida laboriosa fi-
Apenas os ruid-
foram eliminad-
aludias autori-
tornou se defini-
os abusos das l-
palhas, dos p-
tos... Popul-
que não poder-
ticos benéficos
tam com a ba-
sas ruas, acon-
os nervos com-
de medicament-
especial o Ton-
Bayer, consider-
retemperador,
vos como de to-

Dr. BULC

Consultorio
Pinto n. 18
tas da 1.ª ás
tarde. Aos p-
sultas no H-
ridade, á
da m-

Congresso

Atendendo á
seu digno pres-
da Cunha a Dire-
ne avisa os ar-
dentes neste E-
6º. Congresso M-
ricano será ins-
ximo dia 14 d-

A Russia

pretextos

Tokio, 3 (U.P.)
não foi recebi-
official dos inc-
teira entre a U-
e o Manchucku
do Ministerio
Estrangeiros d-
nalistas que o
países, possi-
criando pretext-
diplomaticos.

Moscou 3 (U.P.)
verno dos so-
energicamente j-
contra o recent-
ficado na front-
que o Japão é
recto pelas suas

Dr. Braz

Mé

Consultas
das 9.30 ás 1-
Pharmacia «
nho». Rua C-

17—P.

Figura 22

O anúncio da inauguração do Rex – que, pelo endereço divulgado, provavelmente é o ora conhecido como Cine Ritz, na cidade de Florianópolis –, esclarece de forma mais literal, com licença para o jogo de palavras, as intenções simbólicas do empreendimento que a aquarela de Ráu para o Cine Marajoara, que surgiria mais tarde. Nas páginas do jornal, o cinema também divulgava suas premissas: modernidade, elegância européia, deslumbramento.

Todos os elementos até aqui tratados comparecem no proclame: os ideais estéticos do “deslumbrante palacio [sic]”; o prenúncio do surgimento da cultura de massa na cidade, “o GRANDE PÚBLICO”; as intenções republicanas – que, de fato, ficaram apenas nas intenções – de acomodar “RICOS e POBRES”; as referências européias da “elegante bonbonnière” e do “bar parisiense”; e, por fim, a fascinação com a experimentação do instante benjaminiano, o filme. “Todos, sem exceção, ao REX [sic]” convida as gentes da cidade a integrarem-se à simbólica dos novos tempos, o *habitus* da modernidade.

■ ■ ■

A chegada do cinema em Santa Catarina aconteceu por volta de 1900, época em que se fizeram as primeiras exhibições com cinematógrafos ambulantes, poucos anos depois da chegada da arte no Brasil. Esses

exibidores itinerantes eram viajantes que saíam de cidade em cidade, alugando salões ou teatros e mostrando a mais nova e impressionante maravilha da tecnologia, muitas vezes inserindo também outros números nas sessões. Foram eles que, fundamentalmente, disseminaram o novo entretenimento nos países menos desenvolvidos, filmando cenas exóticas nas colônias e multiplicando os títulos nos catálogos das firmas, encantando populações distantes do progresso com aquela máquina estranha, quase mágica, e que maravilhava (e também assustava) tanta gente.⁸⁰

As projeções iniciaram no Vale do Itajaí com G. Koehler que, em 21 de abril de 1900, “apresentou-se no Teatro ‘Frohsinn’, de Blumenau, com o ‘kinematographen’ ou ‘fotos móveis’”, e Eduardo von Shultz, que em 11 de agosto

⁸⁰ Matos, Marcos Fábio Belo. De Paris a São Luís: o percurso do cinema. Disponível na internet (www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=2869&cat=Ensaio&vinda=S) em agosto de 2008.

de 1900 exibiu seu cinematógrafo no mesmo teatro.⁸¹ Os primeiros filmes exibidos repetiam as características daqueles exibidos nos *vaudevilles*: encenados sem qualquer conexão narrativa ou temática entre si. Destaque para um dos filmes exibidos, *Vistas de Brusque, Itajaí e arredores*. Todas as sociedades e salões da época abriram suas portas para a exibição de filmes.⁸² Em 1909, o cinema já era um sucesso na cidade e os anúncios dos filmes eram feitos com bastante sensacionalismo. Repetindo o cenário internacional, os filmes exibidos também abordavam temáticas como a *Vida, Paixão e Morte do Redentor*.⁸³

Especialmente sobre a Capital do Estado, Depizzolatti, Pires e Araújo (1987) chamam a atenção para o fato de o cinema ter queimado etapas: antes de sua chegada, não há registros da passagem pela Ilha dos seus precursores, como os fonógrafos, panoramas, cosmoramas etc.⁸⁴ Os pesquisadores frisam ainda que “em Florianópolis não aconteceu como em São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba, onde após longos períodos, apareciam vários cinematógrafos ao mesmo tempo”. Na ilha, fez sucesso o *Pavilhão Recreativo*, um palco de variedades que funcionava sob uma lona de circo, empreendido pelo imigrante italiano José Julianelli que, em 1909, mandou vir de Paris um cinematógrafo para compor mais uma atração no pavilhão. No entanto, a difusão inicial do cinema na Capital não aconteceu com o mesmo furor que em Blumenau, por exemplo.



Nos anos 1920 os filmes já invadiam todo o Estado. Em 1940 “o público superlotava os cinemas para assistir a filmes sobre a 1ª Guerra Mundial e jornais sobre a 2ª”.⁸⁵

⁸¹ Depizzolatti, Norberto Verani (org); Pires, José Henrique Nunes; Araújo, Sandra Mara de. 1987. O cinema em Santa Catarina. Florianópolis: Editora da UFSC/EMBRAFILME. 1987. pg. 17.

⁸² Ibid, pg. 17 a 20.

⁸³ Ibid, pg. 19.

⁸⁴ Ibid, pg. 15.

⁸⁵ Ibid, pg. 32.

Circo Pavilhão Recreativo

CINEMA POPULAR

Motoskop, Fallante Cinematographia Moderna

O maior e mais aperfeiçoado que se apresenta na America do Sul

Empresa JULIANELLI

Hoje!

As 8 $\frac{1}{2}$ horas em ponto

Hoje!

Será exhibida a grandiosa fita sacra

NASCIMENTO, VIDA, PAIXÃO E MORTE DE N. S. JESUS CHRISTO

artisticamente colorida, a mais completa que vae ser exhibida nesta cidade. Sumptuosa e deslumbrante fita de grande metragem composta de 75 bellissimos quadros dividido em 7 partes.

Este Espectaculo é dedicado ao respeitavel publico e as Exmas. familias desta cidade.

Chama-se attenção do respeitavel Publico de não confundir com outras fitas de igual titulo, aqui exhibidas com menos metragem e incompletas sem valor algum, a unica empresa que possui a importante fita sacra Nascimento, Vida, Paixão e Morte de N. S. Jesus Christo. Com 3.000 metros e 75 bellissimos quadros.

Esta bella fita foi importada directamente de Paris da casa Pathé Freres pela Empresa Julianelli, custando o metro 3\$200. Ultima palavra do Pathé Color Cinematographia de Cores.



Figura 23: Anúncio da empresa Julianelli

claquete F – Tempos modernos: o novo habitus nas cidades catarinenses

Na década de 1930 o cinema tornara-se um dos principais acontecimentos sociais nas cidades catarinenses. Nos anos 1950, o público, sempre elegantemente vestido, encontrava-se nos foyers para encontrar, ver e ser visto, antes e depois das sessões. Autoridades e personalidades importantes eram habitués dos cines. A vida cultural e urbana ganhou novos limites e espaços.

Na Rádio Guarujá, na Florianópolis daqueles anos, havia um programa especializado em crítica cinematográfica e

a trilha sonora dos filmes em exibição poderia ser encontrada no Salão Record, loja de discos na Praça XV de Novembro, ao lado do Palácio Cruz e Souza (então sede do governo estadual). [...] As músicas eram vendidas em discos de cera [...]. Eram os conhecidos “bolachões” de 78 rotações.⁸⁶

O cinema, os filmes e suas estrelas logo ocuparam os assuntos nas rodas de bate-papo e as notícias nos jornais, rádios e revistas. Frequentar o cinema era uma referência de bom gosto, qualidade cultural e entretenimento. Os jovens iam ao cinema para paquerar – Sr. Carlos Mussi, antigo empresário de cinema da cidade de Tubarão e um dos proprietários do antigo Cine Mussi, em Laguna, conta que esperava as luzes da platéia apagarem-se, ao iniciar o filme, para sentar-se ao lado da “mocinha” cobiçada. Chegaram a haver sessões exclusivas para moças acompanhadas, e outras para os mais jovens – as matinês – que não podiam frequentar as sessões noturnas, para os adultos.

As cidades ganharam novos e anônimos – porém célebres – personagens: o bilheteiro, o lanterninha, o vendedor de balas e amendoins, o pipoqueiro, o projecionista, o carregador de cartazes etc. Aliás, os próprios cartazes dos filmes tornaram-se elementos urbanos referenciais: além daqueles carregados a tiracolo pelos homens-sanduíche, haviam os painéis pintados e afixados nas fachadas dos

⁸⁶ Costa, Carlito. Para ver e ser visto. In Jornal A Notícia. Domingo, 23.07.2006, pg. 06. Acervo da Casa da Memória – FCF-FC/PMF.

cines. Algumas praças centrais ostentaram expositores de cartazes cinematográficos.

Sobrenomes famosos no Estado investiram no ramo do cinema e fizeram notícia, como os Daux em Florianópolis, e os irmãos Mussi, no sul do Estado; outros do nada se tornaram eminentes, como o de Mário A. de Sousa, em Lages, e Mário Santos, o popular Mário Pintado, da mesma e que veio a adquirir ou alugar a rede de cines dos Daux e de Mário de Souza.

Ilustres também foram os construtores dos cines. Sem dúvida, em Santa Catarina, o mais proeminente foi Wolfgang Ludwig Ráu (às vezes Wolfgang Luiz Ráu), ao lado de seu pai, Ludwig Ráu (também Ludovico Ráu). Verdadeiro dândi, Wolfgang Ráu inaugurava suas obras na presença de arcebispos, prefeitos, governadores e até Presidente da República – Nereu Ramos.

Aliás, cada lançamento de uma nova película era como se o cine que a projetava fosse reinaugurado: grande alarde tomava as ruas da cidade, por conta dos anúncios por volantes, quase circenses, mas principalmente pelas verdadeiras “instalações” que eram feitas sobre as marquises dos cines e pelas encenações nos logradouros. O Sr. Mário César, filho de Mário Santos, conta de um episódio no qual um figurante foi contratado para desfilar pelas ruas de Lages fantasiado de gorila. O objetivo, quase óbvio, era anunciar a chegada da película *King Kong*. A passagem ficou conhecida na cidade por conta da má-sorte do falso macaco, que fora atacado por vira-latas que certamente estranharam sua hilária figura.

Da leitura do prognóstico de inauguração do então Rex têm-se ainda o registro dos novos costumes urbanos que despontavam, como o hábito de socializar-se nos cafés e bodegas elegantes e encontrar-se nas galerias comerciais. Os cines ofereciam à sociedade um palco privilegiado para os encontros e o convívio: o *foyer*, a sala de espera da platéia do cinema, o proscênio do *flâneur*. No *foyer* os iminentes espectadores do filme compravam na *bonbonnière* as guloseimas para acompanhar a sessão e, anexo àquele, brindavam no bar.



Figura 24: Novos lugares de encontro nas cidades: o bar do *foyer* do antigo Cine York, em São José.

Os cines também foram palco para outros eventos sociais, como a apresentação de orquestras, peças teatrais e formaturas das escolas mais importantes das cidades. Trouxeram novas possibilidades para a urbanidade: enquanto nos clubes e outras “sociedade recreativas” o acesso era restrito e discriminado por classes sociais ou raça, os cines eram freqüentados por qualquer cidadão, ainda que “domesticado”. Era comum de acontecer que, antes dos bailes nos clubes, limitados aos sócios e convidados, as orquestras e bandas fizessem uma apresentação n’algum cine da cidade, onde os populares pudessem assistir.⁸⁷



Refletindo a era dos cines palácios dos Estados Unidos e Europa, o Rex também incorporou a tradição de aproximação dos espaços de cinema da arquitetura dos grandes teatros, tal como pode ser observado nos edifícios do Cine Palácio, de Joinville, e do *Cine Theatro* de Tijucas. Anterior a estes, o edifício do Teatro Álvaro de Carvalho fora construído antes do advento do cinema, sendo posteriormente adaptado para a projeção de filmes.

De arquitetura eclética, onde predomina a influência neo-clássica, o Cine Palácio foi inaugurado em 1917 na Rua XV de Novembro. Com 670 lugares, a despeito de sua arquitetura historicista, simbolizou um lugar de vanguarda para a cidade que ainda possuía uma fisionomia colonial e só então começava a se desenvolver, por conta da implantação do ramal férreo da Linha Porto União – São Francisco do Sul. A título de ilustração, até o início da década de 1950 a cidade possuía “aproximadamente 143 ruas, 15 delas pavimentadas, e mesmo já com algumas emancipações de distritos, contava com aproximadamente 50.000 habitantes”.⁸⁸

O *Cine Theatro* foi construído em meados da década de 1920 (na sua fachada consta gravado o ano de 1925), já nos estertores do ecletismo. A então São Sebastião de Tijucas abrigava um porto movimentado, porta de entrada para as referências européias que se espalhavam na arquitetura da cidade, como, por exemplo, na Casa Galotti, além do próprio *Cine Theatro*.

⁸⁷ Segundo o historiador Antonio Carlos Marega, entrevistado em 26.11.2008, em Laguna, pela arquiteta Ana Paula Cittadin.

⁸⁸ Althoff, Fátima Regina. 2008. Políticas de preservação do patrimônio edificado catarinense: a gestão do patrimônio urbano de Joinville. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. f. 106.



O Rex também não foi o único “palacio” [sic] da Florianópolis daquela época. Eclético tardio, nem fora o primeiro: a cidade já vinha modernizando-se sob o manto da *belle époque* e do positivismo sanitarista, sem dúvida inspirada pelos filmes que já passavam nas telas dos cines. Nas proximidades do Cine Ritz, um sem número de casarões já ostentavam suas intenções modernas: o Palácio do Governo, a Delegacia Fiscal, o Asilo Imão Joaquim, a Maternidade Dr. Carlos Corrêa, o quartel da Polícia Militar, o Grupo Escolar Silveira de Souza, para citar somente alguns exemplos de investimento estatal; e outros tantos edifícios foram construídos pelas famílias abastadas da cidade.

O governo patrocinou também obras importantes de urbanização, como a canalização do Rio da Bulha, na atual Rua Hercílio Luz; mais uma das remodelações na praça fundadora da cidade, a XV de Novembro; a construção do novo Mercado Público Municipal; e, de todas, a que mais veio a alterar a paisagem da Capital: a Ponte Hercílio Luz, inaugurada em 1926.

Foram grandes avanços para uma cidade portuária que, somente em meados do século XIX, começou a despir-se de suas feições provincianas e “passou a apresentar um tipo de vida mais urbano com a introdução de alguns hábitos citadinos, a uma parte reduzida da sociedade, como ir ao teatro, frequentar escolas, ler jornais”.⁸⁹ Até então, a área central da cidade era conformada por “ruas estreitas com traçado irregular, casas simples de arquitetura colonial, alguns casarões e poucos prédios públicos, configurando uma paisagem que para muitos significava a própria imagem do atraso”.⁹⁰

⁸⁹ Muller, Gláucia Regina Ramos. 2001. A influência do urbanismo sanitarista na transformação do espaço urbano em Florianópolis. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Curso de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. f. 60.

⁹⁰ Ibid.



Figura 25: Cine Ritz, Rua Arcipreste Paiva, Florianópolis.

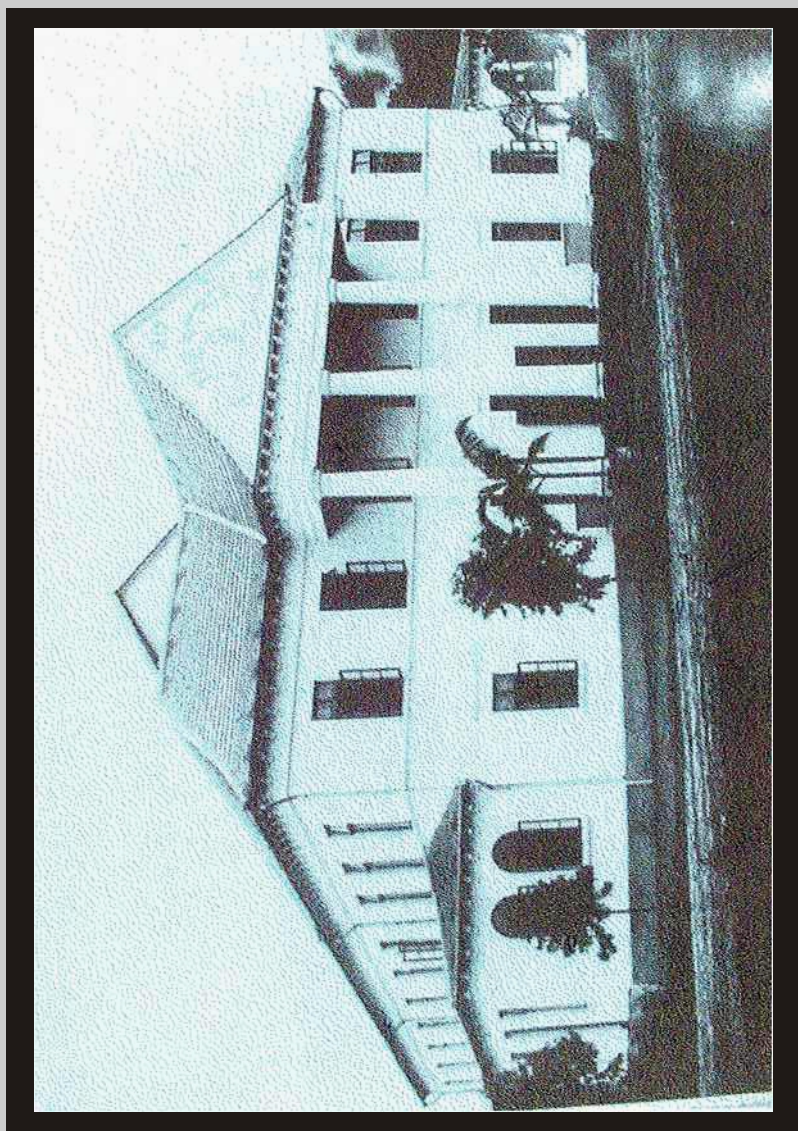


Figura 26: Cine Palácio. Joinville/SC.

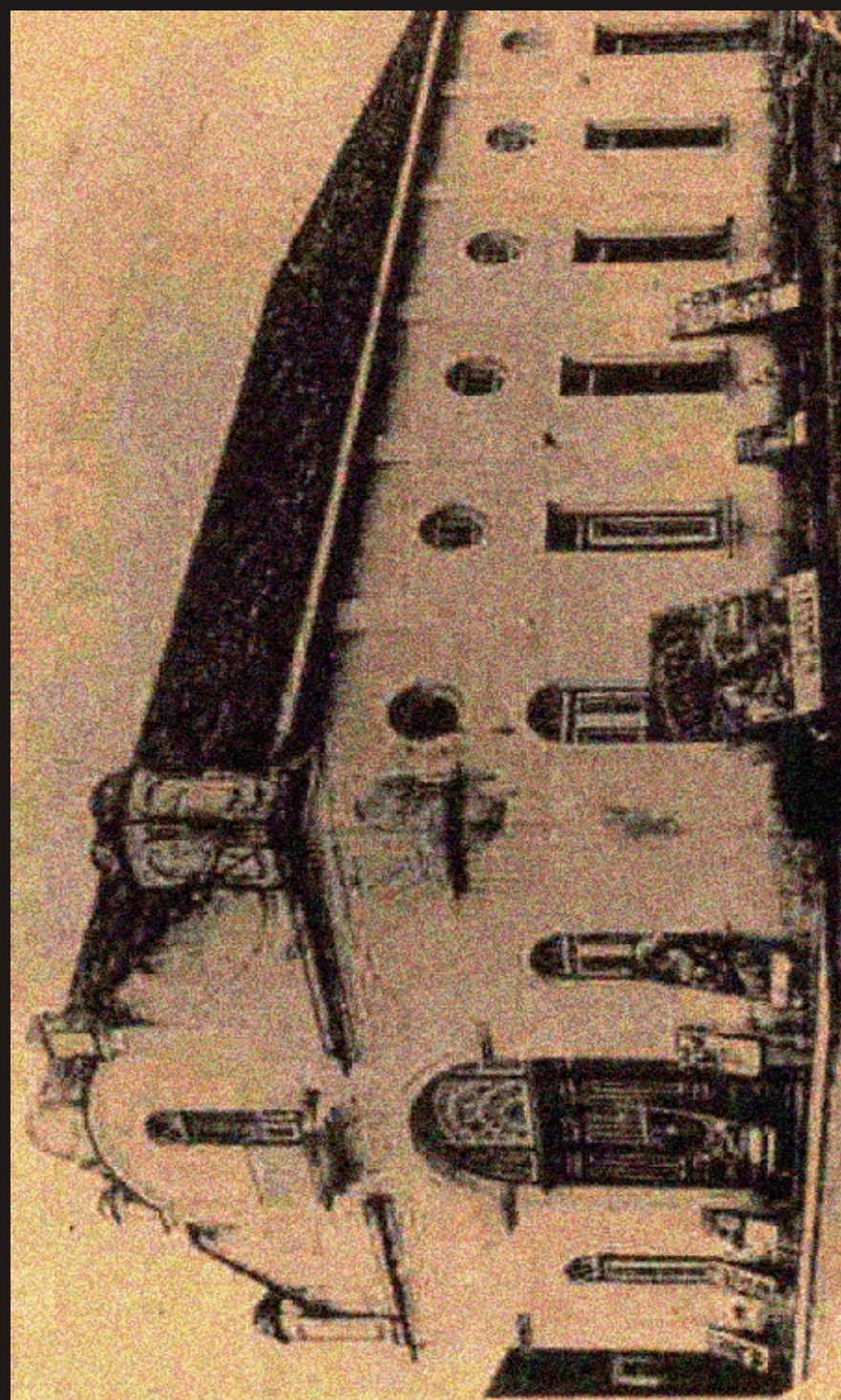


Figura 27: Cine Theatro Tijucas.

claquete G – Modernidade na cidade: sanidade!

Das novas teorias que vieram com as máquinas da industrialização européia, ecoou aqui também a cultura urbanística. O crescimento populacional das cidades, lá e cá, suscitava problemas de ordem higiênica e moral que reclamavam controle. Os centros urbanos foram submetidos a uma série de reformas urbanas e sociais, visando disciplinar os comportamentos públicos e privados nas cidades. Realizaram-se intervenções urbanas de caráter higienista e embelezador, sob a concepção do urbanismo sanitaria, num processo civilizador e de domesticação dos hábitos dos cidadãos.

Exercem um papel fundamental nesse processo os *códigos de posturas* municipais, que refletem a preocupação do poder público com a criação de diretrizes urbanas. O código de postura era uma “tentativa de regulamentação do urbano pela normatização das construções neste espaço, pela regulamentação do comportamento público e privado dos moradores, pela definição de regras de higiene e conduta”⁹¹. Pautado em padrões europeus, o código refletia em lei o desejo de progresso e civilidade das elites e, inevitavelmente, resultava num processo de segregação espacial e cultural.

O período de transição do Brasil de um país colonial a um país republicano, das relações de produção escravocratas para os tempos de consumo capitalista, foi o palco da influência do urbanismo sanitaria na construção da paisagem urbana moderna. As revistas, as crônicas jornalísticas, mas, sobretudo, o cinema, fizeram o teatro dessa nova ordem.

Com seu aparato domesticador já descrito aqui, o cinema foi determinante para disseminar o novo conjunto de padrões adquiridos de pensamento, comportamento, gostos, etc., necessários para o aparelhamento dos novos ideais urbanísticos.

⁹¹ Peixer, Zilma Isabel. 2002. A cidade e seus tempos: o processo de constituição do espaço urbano em Lages. Editora Uniplac. pg. 62.

■ ■ ■

A par desse progresso, cenas da modernidade, de novidades e de lugares distantes projetavam-se nas telas dos cines que já pipocavam em Florianópolis:

No **Cine Ponto Chic**, localizado no início da Rua Felipe Schmidt, os filmes eram acompanhadas por orquestras e freqüentado por “gente fina”. O cinema falado chegou à ilha pela primeira vez no **Cine Palace**, que funcionava onde atualmente é o Edifício das Diretorias, no ano de 1931.

O **Cine Variedades** ocupou a platéia do atual edifício do Teatro Álvaro de Carvalho,⁹² que abrigou também o **Cine Royal** e, na sequência, o **Cine Odeon**.⁹³

O Cine Odeon já havia funcionado no prédio do **Cine Roxy**, na Rua Padre Miguelinho, que também abrigou o **Cine do Centro Popular** e fora inaugurado um ano depois do **Rex**⁹⁴, que possivelmente trata-se do mesmo **Cine Ritz**, de 1935, na Rua Arcipreste Paiva. Na Rua João Pinto havia o **Cine Imperial** (mais tarde **Cine Coral** e depois **Cine Carlitos**), aberto em 1939. Em 1954⁹⁵ os Daux inauguraram o **Cine São José**, também na Rua Padre Miguelinho e então o maior da cidade, com mais de 600 lugares.

No Estreito, na Rua Fulvio Aducci, havia o **Cine Glória** (construído nos anos 1960) e o **Cine Império** (depois **Jalisco** e mais tarde **Scala**, também construído nos anos 1960, ao lado do 63º Batalhão de Infantaria do Exército).

Voltando à ilha, um pouco mais recente foi a tentativa do **Cine Avenida**⁹⁶, construído na Avenida Mauro Ramos mas nunca inaugurado com cinema, e o **Cine Cecontur**, de 1975, defronte ao Cine Ritz na Rua Arcipreste Paiva.

⁹² Pires, Zeca. Lembranças de um passado. In Jornal Diário Catarinense. 15.04.1993. pg. de Variedades. Acervo da Casa da Memória – FCF-FC/PMF.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Medina, Vivian. Uma paixão que começou na infância e que o tempo só fez se solidificar. In Jornal O Estado. Florianópolis, 02.05.2000. pg. de Variedades. Acervo da Casa da Memória – FCF-FC/PMF.



9/4/50

Figura 28: Cine Odeon funcionando na platéia do Teatro Álvaro de Carvalho.



Figura 29: Cine Roxy no segundo andar do edifício do antigo Centro Popular.



Figura 30: Cine Coral, que mais tarde passou a se chamar Cine Carlitos, ficava na Rua João Pinto, Florianópolis.



CINE

São José

O melhor programa

SEG
TER
QUA
QUI
SEX
SAB



Figura 31: Cine São José. Palácio Art Déco na Rua Padre Miguelinho, Florianópolis.

 CINES
 ÍCONES URBANOS
 ÁREAS PÚBLICAS



Na outra ilha de Santa Catarina, a de São Francisco, o panorama político, econômico, social e a paisagem urbana não eram muito diferentes da capital do Estado. Assim como Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis) e Santo Antônio dos Anjos da Laguna, São Francisco do Sul seguiu a tradição portuguesa de ocupação do território na costa do Brasil. Fundada em 1645, seis anos antes, portanto, que a capital Desterro, até parte do século XIX manteve sua economia baseada na produção de subsistência. Em 1820 havia apenas cerca de 80 casas na vila, e o porto da cidade servia, sobretudo, para a realização de reparos de embarcações em trânsito.⁹⁷

Mas, já entrando no século XX, com a chegada dos imigrantes europeus, o comércio da cidade com o interior do estado começa a se intensificar e o porto ganha em importância. A cidade passou a ficar movimentada, “com construções, obras públicas e circulação de pessoas que iam e voltavam nos paquetes [navio à vapor] que faziam rotas até o Rio de Janeiro ou Buenos Aires. Uma agitação que se traduzia na configuração da cidade e seu cotidiano”⁹⁸

Sobre os primórdios do cinema naquelas terras, não carece de maiores complementações ou comentários o texto *Antigos Cinemas*⁹⁹, sem data, de Otávio Silveira:

Cosmorama, ou seja, conjuntos de vistas que se observam por meios de instrumentos óticos, foi em nossa terra o começo do cinema.

Depois vieram as Lanternas Mágicas, aparelhos que projetavam aumentadas, em quadro branco, figuras coloridas ou não, pintadas sobre laminas de vidro.

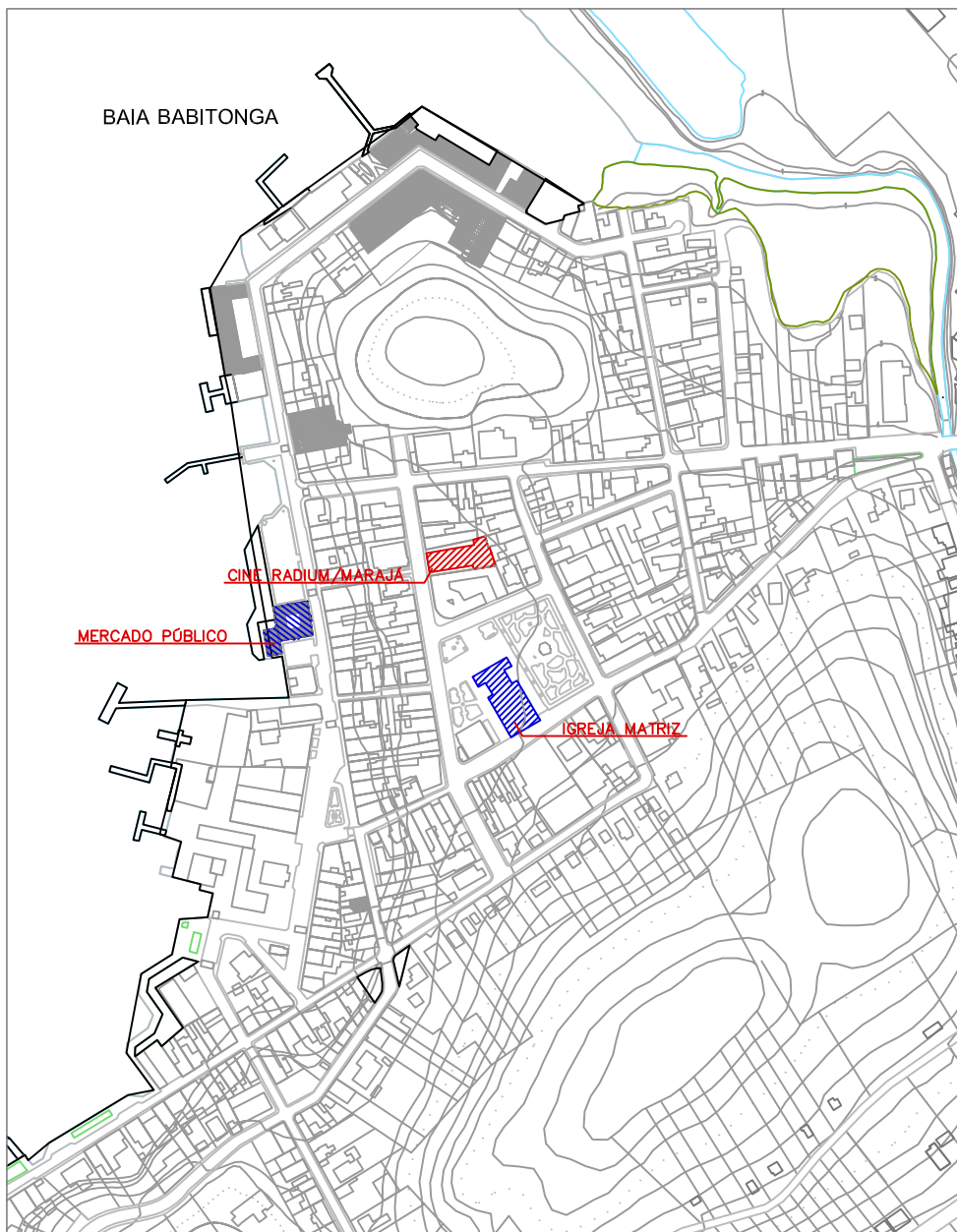
Logo em seguida, apareceram os primeiros aparelhos de projeção luminosa e movimentada, que pelo seu ineditismo, causaram inusitado entre a nossa população.

[...] As cenas eram mudas e durante a passagem da fita, tocavam afinados conjuntos orquestrais. Ao alto da porta, de entrada, sempre havia uma campainha elétrica, tilintando

⁹⁷ Bauer, Leticia. 2008. Relatório final da pesquisa histórica sobre São Francisco do Sul/SC (1880-1930). In: Estudos para elaboração do plano de preservação do Centro Histórico de São Francisco do Sul. Florianópolis: II^oSR/IPHAN/SC.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Artigo arquivado no Museu Histórico de São Francisco do Sul, levantado por Leticia Bauer.



CINES DA CIDADE DE SÃO FRANCISCO DO SUL 1:5000



CINES



ÍCONES URBANOS



ÁREAS PÚBLICAS

estridentemente. Servia para anunciar a sessão, muito embora à tarde, fosse profundamente destruído, programas quase sempre em papel de cores diversas.

Sucesso enorme, causou o aparecimento das primeiras fitas policiais em séries. A maioria dos filmes eram dramalhões pesados, comoventes, aparecendo lá de quando em vez uma comédia.

[...] No começo, apareciam aqui, esporadicamente, cinemas ambulantes. Eram pessoas, geralmente estrangeiras, possuidoras de aparelhos de projeção, naquele tempo novidade ainda, que andavam de cidade em cidade, fazendo exibições do magistral invento, que surgia.

A primeira vez, que nossa população foi dado assistir, pertencia a um alemão e no salão do prédio dos Gorresen. Anos depois, outro apresentou no do sobrado do Pfau. Por essa época, mais ou menos, no Hotel do Lassperg, à rua Ipiranga, um Cosmorama fez sucesso.

Na casa da máquina, denominação popular dada ao prédio onde funcionou um engenho a vapor de beneficiar arroz e onde é hoje o escritório e armazém do LLOYD BRASILEIRO, o italiano Villa, montou um cinema. Interessante é que cada espectador, devido ao número reduzido de cadeiras, tinha de levar algumas de casa. Logo em seguida entre 1908/09 Pedro

Menezes inaugurou o Cine Floresta a rua República, depois adquirido por Ozório Franco, que mudou a sua denominação para Ideal.

O nosso conhecidíssimo **Cine Radium**, teve sua inauguração em 1913 e ininterruptamente funcionou até 1950, quando o prédio foi demolido para ser construído o moderno **Marajá**. Pertenceu sempre a Trajano Lopes o franciscquense pioneiro da sétima Arte nesta cidade.

Julianelli e depois Henrique Correa, nos salões do **Clube 24 de Janeiro**, durante algum tempo proporcionaram ao nosso público, sessões cinematográficas.

Pelos anos de 1924 e 5, Daniel Ferreira fundou o **cine Elite**, no prédio de Gentil Trippia, à rua Fernandes Dias. Mais tarde foi vendido a Lopes & Fonseca que o fechou. Anos após, José Rosa o reabriu com o mesmo nome, o qual de curta existência.

[...] E assim, tivemos em síntese, um pouco da história em nossa terra, que não negar, naquele tempo, transformou o seu ambiente social...

A sétima arte como é denominado.

Hoje com o advento da televisão, o nosso cinema ficou de lado sem concorrência e as novelas fazem com que a noite, poucos se afastem dos televisores.

Fruto da época...



Cinema RADIUM. Uma das principais casas de diversões de S. Francisco

Figura 32: Cine Radium. Demolido em 1950, deu lugar ao moderno Cine Marajá.



Figura 33: Cine Marajá. Restaurado recentemente, voltou a funcionar como o único cine em São Francisco do Sul.

Além dos cines citados pelo autor do artigo, havia ainda em São Francisco do Sul o **Brasil**, inaugurado em 1918 e que chegou a ser chamado **Cine Cassino** e **Cine Progresso**.¹⁰⁰

■ ■ ■

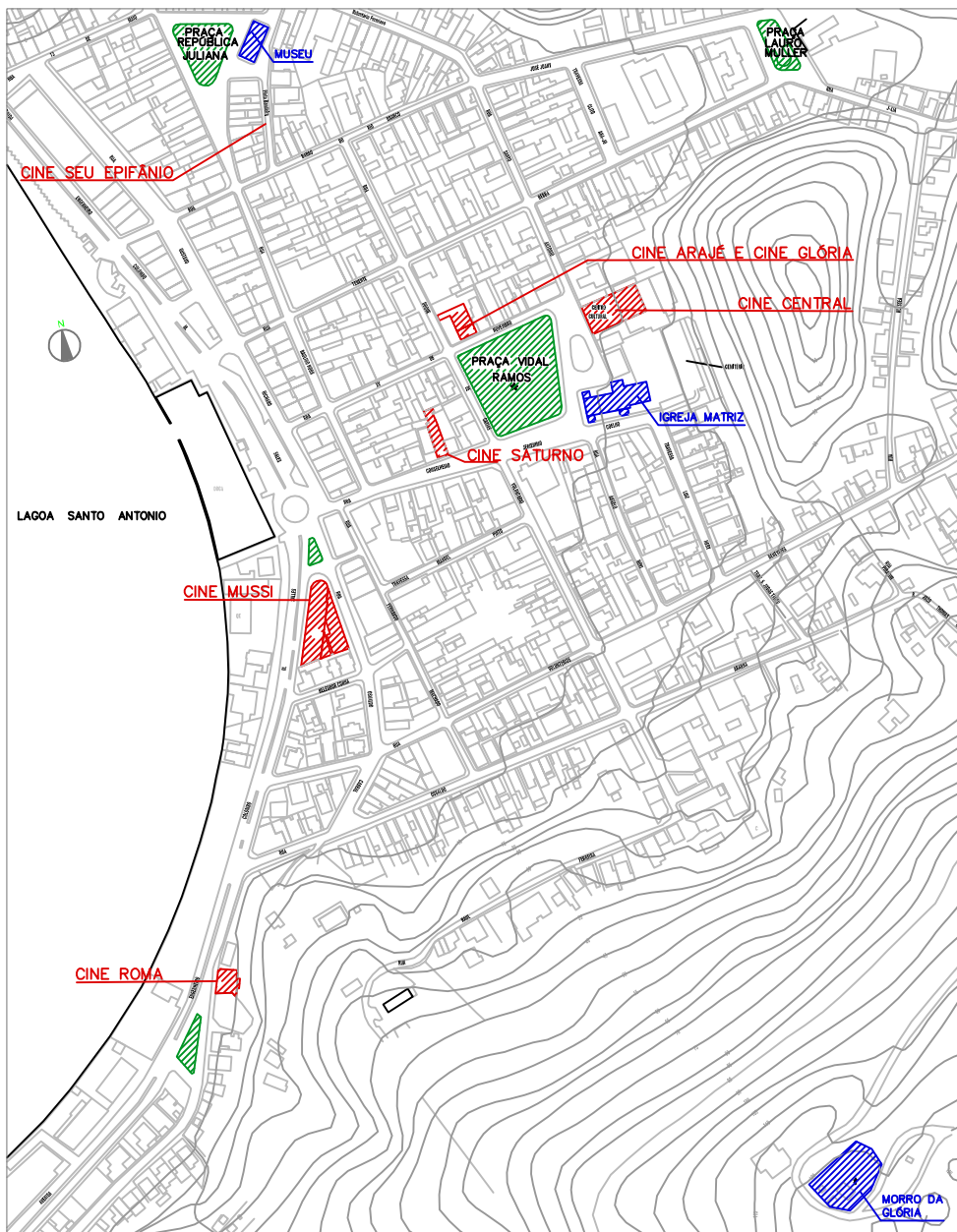
Em Santo Antonio dos Anjos da Laguna, fundada em 1684, o porto também exerceu um papel fundamental na configuração urbana da vila, principalmente a partir do final do século XVIII, quando ali era embarcado para São Vicente o charque feito do gado que vinha dos Campos de Viamão. A atividade do porto entrou em declínio quando o gado passou a ser transportado pelo Caminho das Tropas, de cima da serra, mas retomou impulso na entrada do século XX, quando a estrada de ferro passa a trazer o carvão extraído na região para ser embarcado em Laguna. A cidade cresce em sua economia e, assim como ocorreu em Florianópolis e São Francisco do Sul, a modernidade começa a reluzir: “surgiram nesta época, a sede do primeiro jornal, a Biblioteca Popular, o primeiro hotel na Rua da Praia, o hospital, o Teatro Sete de Setembro e o antigo Mercado Público [...]”.¹⁰¹

Surgiram também os cines, e em Laguna foram vários: o historiador Antonio Carlos Marega¹⁰², referência na cidade, lembra do **Cine Natal**; do **Cine Saturno**, que ficava na Rua Conselheiro Jerônimo Coelho; do **Cine Central**, construído em 1858 para o Teatro 7 de Setembro, localizado na Praça Vidal Ramos até queimar em chamas, onde hoje está o Centro Cultural de Laguna; do **Cine Arajé** e **Cine Glória**, que funcionaram na edificação que havia na esquina das ruas XV de Novembro e Duque de Caxias, onde também sediou-se a Rádio Difusora; do **Cine Poeirinha**, conhecido também como Cine do Seu Epifânio, na Rua das Cozinhas, atual Rua Pinto Bandeira; do **Cine Roma**, que ficava na Av. Engenheiro Colombo Machado Sales; e do mais glamoroso deles, o **Cine Mussi**, de propriedade dos irmãos Mussi, os mesmos donos do Cine Central.

¹⁰⁰ Bauer, 2008. Op. cit.

¹⁰¹ Simon, Lilian Mendonça. 2000. Documentação e monitoramento de Sítios Urbanos Históricos com apoio do cadastro técnico multifinalitário e da fotogrametria digital – Estudo de caso: Laguna. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Curso de Pós-graduação em Engenharia Civil da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, f. 52.

¹⁰² Marega, op. cit.



CINES DA CIDADE DE LAGUNA

1:5000

-  CINES
-  ÍCONES URBANOS
-  ÁREAS PÚBLICAS



Figura 34: Cine Saturno. O edifício, que estava descaracterizado, teve sua fachada reconstituída em 2005.

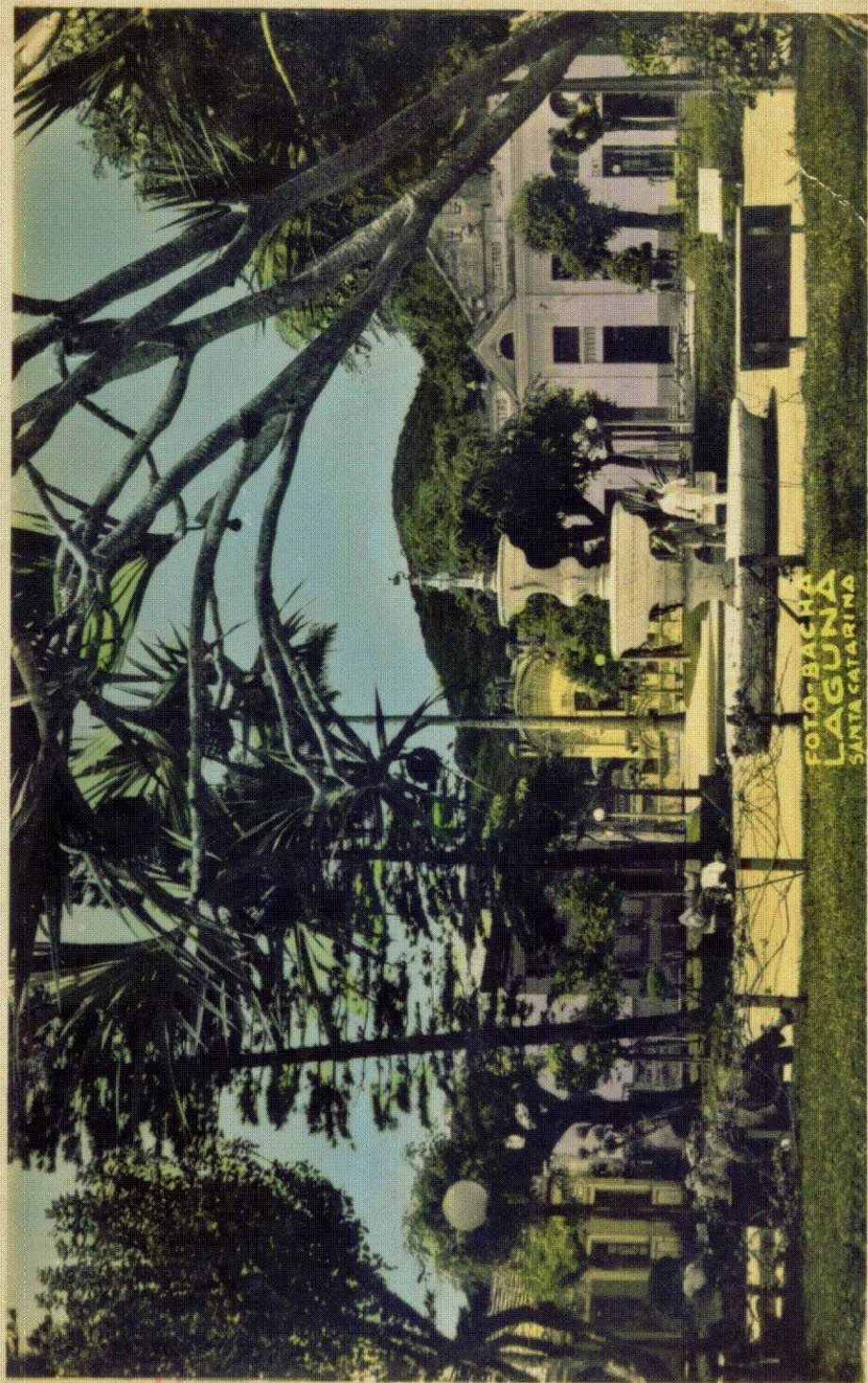


FOTO-BACHA
LAGUNA
SANTA CATARINA

Figura 35: Cine Central. Era localizado na Praça Vidal Ramos e foi destruído em um incêndio.

mai route mai

Laguna

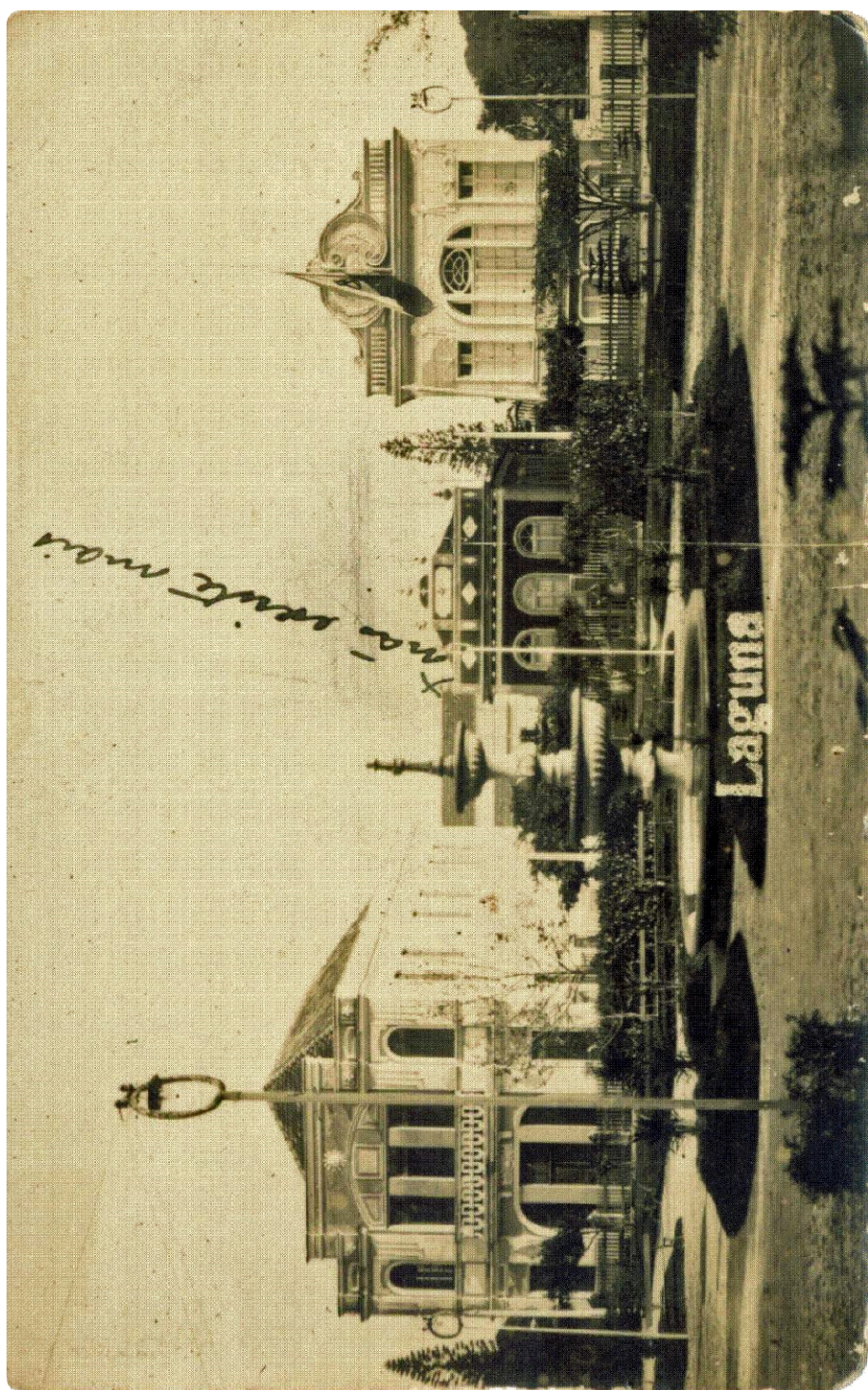


Figura 36: Cine Arajé. No mesmo lugar funcionou também a Rádio Difusora de Laguna.



Figura 37: Cine Teatro Mussi. Sua principal fachada é justamente uma esquina arredondada, inovação do Art Déco.

nos tempos déco

Passados as primeiras décadas do século XX, o mundo assiste ao engrandecimento da hegemonia econômica e cultural estadunidense. Sua indústria, ociosa após a Primeira Grande Guerra, empreende uma maciça política mercadológica, buscado criar novas necessidades de consumo. “Era buscada uma modernidade rápida que traduzisse em formas aparentemente despidas de passado, os novos produtos, máquinas, meios de transporte e que fosse aceita pelo público”.¹⁰³

Na Europa, “a imensa vaga revolucionária, cuja expressão máxima é a revolução russa, se esvai numa série de derrotas ao longo da década 20: Mussolini na Itália em 22, massacre de cem mil operários na China em 27, crescimento das forças hitleristas na Alemanha [...] etc.”¹⁰⁴ Na esfera, artística, os movimentos de vanguarda adentram o século já em decadência. A guerra e suas máquinas de matar apresentam aos homens outra face da tecnologia moderna, alimentando um novo imaginário do século XX no Velho Continente. “Por exemplo, na Alemanha os horrores da guerra estão diretamente relacionados com a busca dos expressionistas em valorizarem o modo simples de fazer arte, inclusive a nova arte do cinema.”¹⁰⁵

Aqui, o Brasil já se preparava para as contingências do Estado Novo.

■ ■ ■

Estava montado o pano de fundo para o surgimento de um cenário mais alegre, leve, quase frívolo, que retomasse o sonho da modernidade e, acima de tudo, abrisse novas frentes para o consumo: o *Art Déco*.

Justamente neste terreno definido, onde as utopias não mais encontravam lugares, é que o *Art Déco* prolifera. Os sonhos que subsistem são também sonhos, mas menores: sonho de viajar pelo mundo num transatlântico, de ter um corpo atlético, de namorar uma atriz de cinema, de comprar o último modelo de

¹⁰³ Teixeira. 2002. op. cit.

¹⁰⁴ Ishida, Americo. 2004. Art Déco: um estilo universal. In Peixer, Zilma Isabel (coord). Levantamento Histórico e Arquitetônico dos sítios históricos de Lages/SC. FAPESC/UNIPLAC. Lages. (Relatório)

¹⁰⁵ Ibid.

carro, de equipar a casa com uma geladeira, ar condicionado etc. então últimas novidades de um novo modo de vida...¹⁰⁶

De fato, o *Art Déco* prolifera porque brota em várias cidades, países e continentes. Essa expansão, no Brasil, foi alimentada pela influência da máquina estatal. O governo de Getúlio Vargas, que prestou reverências aos intelectuais modernistas, acabou por construir na linguagem *Art Déco* os edifícios dos Correios, postos de saúde e grupos escolares país afora. O estilo, já entrando nos anos 1940, tardiamente em relação à Europa e os Estados Unidos, será ainda efusivamente divulgado pelas revistas de circulação nacional à época (*Fon-fon*, *O Cruzeiro* etc.) e, principalmente, pelo cinema.

Assim como o ecletismo contracenou nas cidades brasileiras com as transformações pós instauração da república, o *Art Déco* também acompanhou reviravoltas significativas: “a entrada da mulher no mercado de trabalho; a consagração de um novo tipo de habitação, o edifício de apartamentos; a crescente popularização do transporte rodoviário (ônibus e automóveis); o ingresso ou produção em massa de novos produtos como fogão a gás, refrigerador e alguns eletrodomésticos”,¹⁰⁷ e o estabelecimento do cinema como um verdadeiro acontecimento urbano. O novo *habitus* ainda incipiente na *belle époque* restava agora incorporado na sociedade.

■ ■ ■

Em mais um paralelo com a *belle époque*, constata-se que o *Art Déco* em Santa Catarina também foi responsável por poucas mudanças estruturais. O estilo oferecia feições modernas para as cidades com a possibilidade de não alterar tanto as concepções espaciais, seja na dimensão arquitetônica, seja na urbana.

A racionalização ou redução geométrica, a estilização dos detalhes construtivos na arquitetura vai se somar a uma tecnologia tradicional (paredes portantes, tímidas estruturas em concreto armado) possibilitando sua rápida expansão nos canteiros de obra de vários lugares do mundo. [...] As velhas formas de construir poderiam ter continuidade e os adornos se simplificariam reduzindo, certamente, custos e trabalho

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Teixeira. 2002. op. cit.

envolvidos. Tudo isso sob a égide da modernidade faiscante de Hollywood”.¹⁰⁸

As transformações nas paisagens e nos costumes urbanos trouxeram poucas mudanças no campo político, e arrefeceram qualquer anseio de ascensão social da população em geral. Aliás, as distensões só fizeram aumentar:

[Já] na raiz do *déco*, em especial, do *déco* norte-americano há um viés segregador: a quebra da Bolsa de Valores de Nova York (1929) engendrou uma política de controle de preços, o que ocasiona, frente a esta profusão de ofertas de mercadorias, uma facilidade de acesso apenas aparente, sobretudo num quadro de desemprego em massa. É quando, efetivamente, opera uma cisão entre o consumidor e o excluído. Aliás, é desta cisão que se nutre a propaganda, que era então chamada de reclames. E entre estes inúmeros objetos ofertados, objetos de desejo, diga-se de passagem, o automóvel ocupa o lugar central. É ele o ícone mais evidente da distinção e da separação.¹⁰⁹

A necessidade de se criar novos espaços para o trânsito dos automóveis é que viria trazer maiores alterações na configuração urbana das cidades.

Enfim, ainda que não significasse nenhuma ruptura na estrutura sócio-econômica e urbana das cidades, o *Art Déco* foi um importante vetor cultural no *habitus* citadino e, sobretudo, simbolizava a modernidade. Facilmente assimilado pela construção civil, construiu paisagens e, concordando com o arquiteto Hugo Segawa,

foi o suporte formal para inúmeras tipologias arquitetônicas que se afirmavam a partir dos anos de 1930. O cinema (e por associação, alguns teatros), a grande novidade entre os espetáculos de massa que mimetizava as fantasias da cultura moderna, desfilava sua tecnologia sonora e visual em deslumbrantes salas no Rio de Janeiro, em São Paulo e algumas outras capitais em verdadeiros monumentos *Déco*.¹¹⁰

■ ■ ■

Em Santa Catarina este fenômeno pôde ser observado em diversas cidades. Mas em Lages, no Planalto Serrano do Estado, foi exacerbado:

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ishida. 2004. op. cit.

¹¹⁰ Segawa, Hugo. 1999. *Arquiteturas no Brasil: 1900 – 1990*. São Paulo: Edusp. pg. 61.

Na cidade, fundada em 1766 para servir de apoio ao recém traçado Caminho das Tropas, os primeiros raios da modernidade começaram a brilhar mais tarde. Ainda que o desejo do moderno já estivesse estampado nos projetos da elite dominante, até o início do século XX, a área urbanizada da cidade era restrita a algumas ruas, e a economia da região concentrava-se nas grandes fazendas de gado.

Segundo a pesquisadora Zilma Isabel Peixer, somente a partir dos anos 1940, quando se iniciou a exploração da madeira das matas de araucária da região, é que a cidade, sob intenso crescimento econômico, passou a desvencilhar-se de suas feições provincianas. Nas duas décadas seguintes, o centro da cidade recebe melhoramentos básicos tais como sistema de esgoto, calçadas, iluminação, sistema de transporte coletivo, definição de traçados urbanos, remodelamentos de praças e jardins. Aqui começa também o processo de verticalização da cidade, tido como símbolo de progresso. Foi uma época de grande circulação de divisas e também de muitos investimentos públicos na urbanização. Porém, o crescimento e a expansão observados são feitos sobre o traçado original: onde antes galopavam os cavalos, agora transitam os carros. Os calçamentos e melhoramentos são feitos sobre as ruas, sem mudança no sistema de abastecimento e esgoto. “Vivia-se fascínio do novo, do desconhecido, do reordenamento e da resignificação dos espaços, ao mesmo tempo, da permanência e da luta para manter-se padrões de conduta e de hierarquia dos espaços sociais”. Lages transforma-se de uma cidade residencial formada em sua maioria por fazendeiros e voltada para as atividades do campo, para uma cidade fornecedora de bens e serviços voltados para a indústria madeireira. A elite da cidade que, “(...) desde o século XIX, tendo como modelo referencial de estilo de vida São Paulo e Porto Alegre”, deseja integrar-se ao “sonho do moderno”, encontra no meio urbano a chance concretizar esse anseio. Assim, muitos integrantes dessa elite “(...) investem na cidade (casas e prédios), mas investem principalmente num estilo de vida, na constituição e aquisição de capital simbólico que os permita diferenciar-se de outros grupos locais (...). Essa cidade que se procura construir deve representar para a elite dominante os ‘tempos modernos’”.¹¹¹

A nova Lages da modernidade surgiu já sob a égide do *Art Déco*, erigido em “verdadeiros monumentos”, como quer Segawa. Aliás, “monumento de arte e cultura” foi termo utilizado no convite para a inauguração do Cine-teatro

¹¹¹ Peixer. 2002. op. cit. pg. 100-128.

Marajoara, aquele da perspectiva aquarelada na entrada deste capítulo. O convite anuncia que o edifício vinha para contribuir “para o progresso e engrandecimento desta cidade” e, de fato, foi o apogeu do *Déco* que já modernizava a paisagem da cidade, muito embora guardasse uma incoerência: já dispondo de novas tecnologias como concreto armado, lajes, estruturas metálicas etc., os construtores da época ainda levantavam paredes portantes e faziam entre-pisos de assoalho pregado sobre barrotes de madeira.

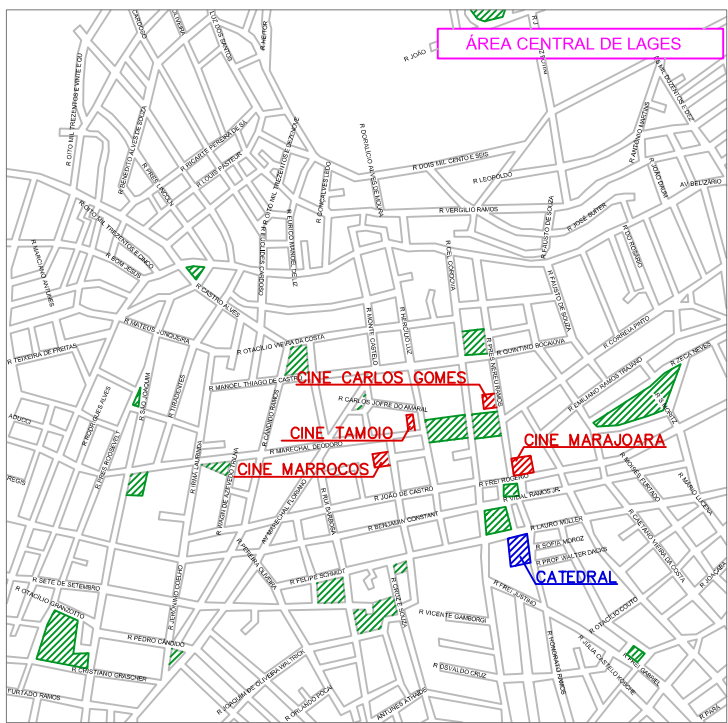
Assim, é uma arquitetura que exprime muito mais um *desejo* do novo do que propriamente o novo. Por outro lado, não é possível deixar de observar uma perfeita simetria entre esta arquitetura que se espalha pelo país afora e o discurso do Estado varguista que lhe é contemporâneo. Este também falava em nome do novo, mas jamais tocou a estrutura agrária do país; queria os trabalhadores organizados nos seus respectivos sindicatos, mas estes não poderiam ser independentes - ao contrário, para construir seu sindicalismo, destruiu aqueles onde atuavam os comunistas ou anarquistas. Coincidência ou não, o governo Vargas constrói uma série de edifícios em *Art Déco*: uma rede de Correios e Telégrafos, Liceu de Artes e Ofícios, Hospitais, etc. Coincidência ou não, a exploração da madeira em Lages trouxe as riquezas que viabilizaram as construções em *Art Déco*, mas em nada alterou as profundas diferenças na sociedade local.¹¹²

■ ■ ■

Provavelmente, as primeiras exibições de filmes em Lages ocorreram no antigo Teatro Municipal, que ficava na praça principal da cidade e abrigou o **Ideal Cinema**, em 1915. Do mesmo período havia o concorrente **Cinema Pathe**. Antes disso, passaram pela cidade apenas *kinetoscópios* e cinematógrafos ambulantes. Mesmo o **Cine-teatro Marajoara** não foi o primeiro cine *Déco* da cidade: inaugurado em 1947, antes dele viera o **Teatro Carlos Gomes**, de 1939. O **Teatro Tamoio** foi inaugurado em 1948.¹¹³ Todos esses projetos de Ludwig, ou Ludovico Ráu, pseudônimo que adotou nos tempos em que trabalhou na cidade, e do filho Wolfgang Ludwig Ráu, projetista e construtor que alcançou grande proeminência atuando em diversas cidades de Santa Catarina.

¹¹² Ishida, 2004. Op. cit.

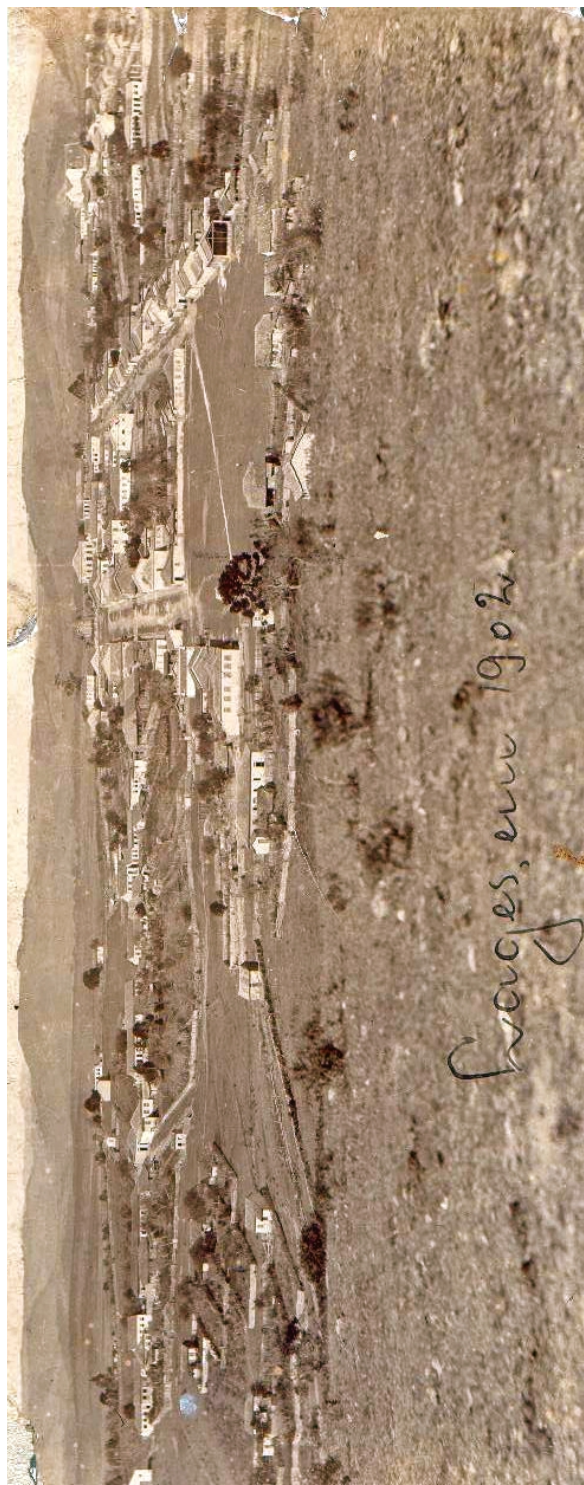
¹¹³ Costa, Licurgo. 1982. O Continente das Lagens: Sua história e influência no Sertão da Terra Firme. Vol.3. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura. pgs.1119-1125



CINES DA CIDADE DE LAGES

1:5000

-  CINES
-  ÍCONES URBANOS
-  ÁREAS PÚBLICAS



Lages, em 1902

Figura 38: Cine Teatro São João numa vista de 1902 de uma Lages ainda rural, destaca-se na praça principal o teatro que abrigou os primeiros cines da cidade.



Figura 39: Teatro Carlos Gomes. A modernidade do déco chega à cidade.

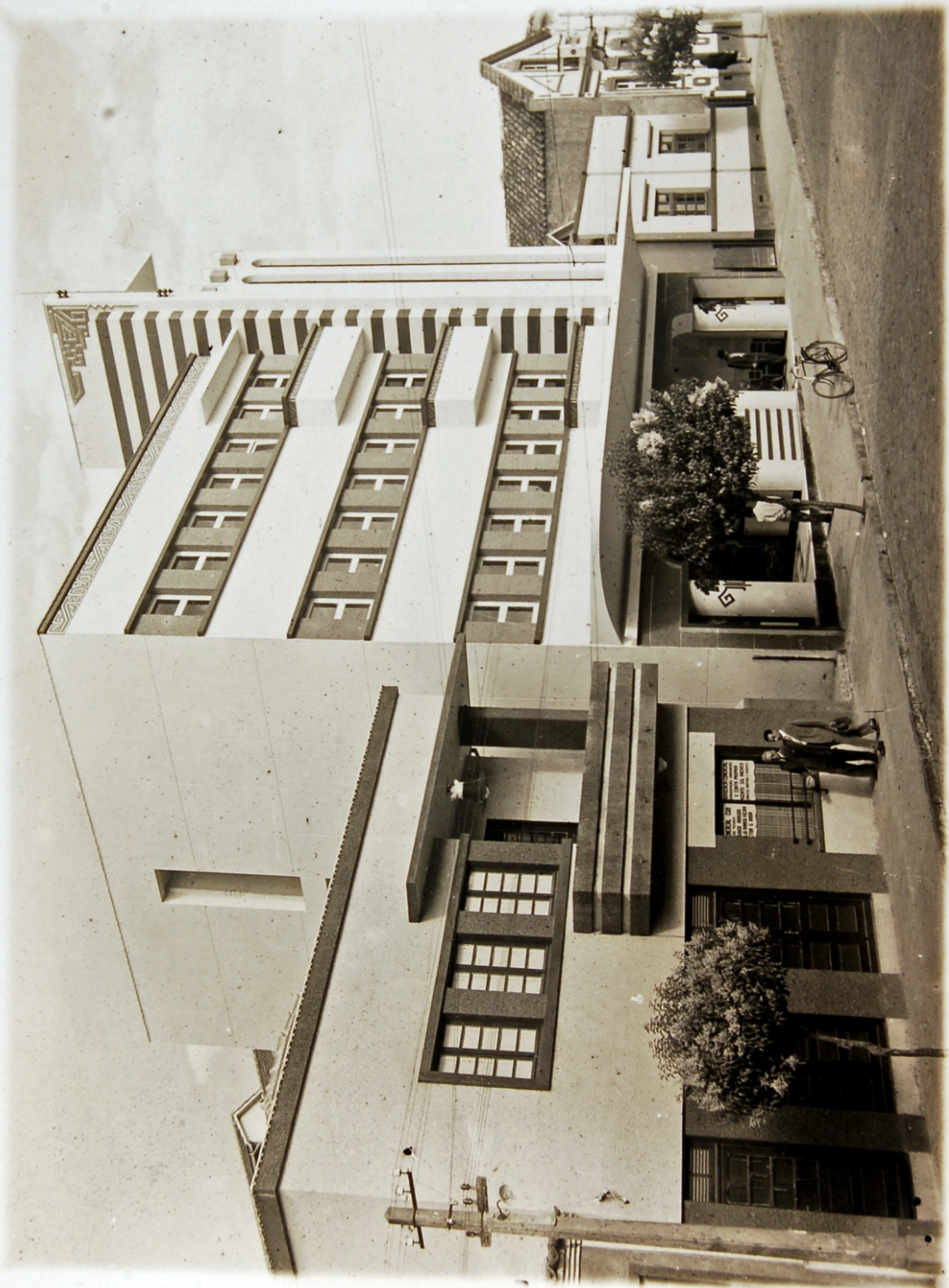


Figura 40: Cine Teatro Marajoara e edificações vizinhas: o Art Déco começa a dominar a paisagem urbana da cidade de Lages.



Figura 41: Teatro Tamoio. Na parte superior da monumental fachada principal, uma possível referência ao écran cinematográfico.

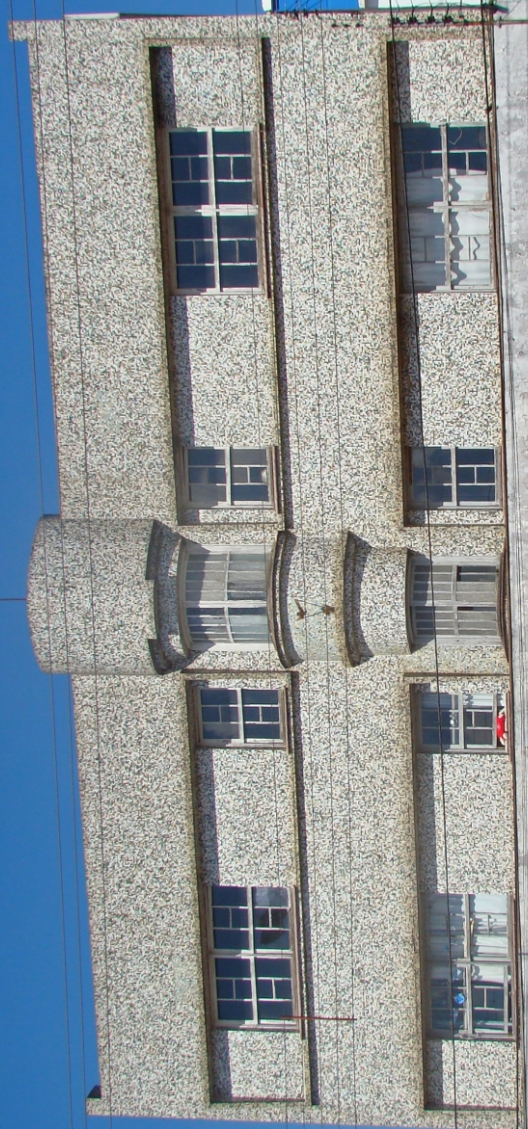


Figura 42: Cine Avenida. Localizado no Bairro Coral, o único fora da área central de Lages.

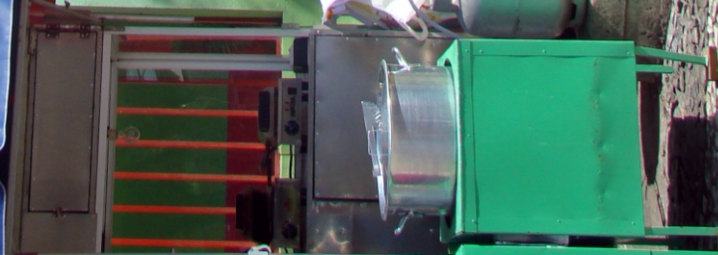


Figura 43: Na praça principal... displays com os cartazes dos filmes em exibição nos cinemas locais refletem a importância do cinema na cidade de Lages.

Em Lages havia ainda o *Cine Avenida*, de 1956, do qual até então não foi possível identificar a autoria, também *Art Déco*, localizado no Bairro Coral – os demais eram no Centro –; e outro bastante expressivo, mais recente e representativo dos ideais do Movimento Moderno: o *Cine Marrocos*, de 1967.

O Teatro Tamoio e o Edifício Marajoara possuem um interessante ponto em comum: a denominação e a decoração dos prédios aludem, respectivamente, ao povo indígena do tronco tupi e àqueles que habitavam a ilha de Marajó, no Pará. Trata-se de uma busca de referências identitárias nacionais, bem ao gosto do nacionalismo varguista? Ou foram apenas rompantes de exotismo, tão comuns ao *Déco* e ao cinema?

Ráu também lançou mão desse partido no projeto do Cine São José, em Florianópolis, quando estabeleceu uma feliz parceria com o historiador, pesquisador, artista plástico e folclorista ilhéu, Franklin Cascaes. Estudioso da cultura açoriana na Ilha de Santa Catarina, Cascaes foi o responsável pela “cenografia” da platéia do São José, desenhando os relevos em gesso nas paredes laterais.¹¹⁴

claquete H: O *flâneur* das ruas de cá...

Não se pode falar da modernidade em Santa Catarina sem citar uma de suas figuras mais ilustres: Wolfgang Ludwig Ráu¹¹⁵ (1916 -), nascido em Oppeln, na Alemanha, porém de nacionalidade suíça e naturalizado brasileiro, radicado em Lages na década de 1930. Filho do projetista Ludovico Ráu, Wolfgang também se dedicou à arquitetura – tendo apenas formação politécnica –, inicialmente trabalhando com seu pai nas empresas *Construções Ráu e Rodolfo* e *Construções Ludovico Ráu*. Em Lages, chegou a ser sócio de firma própria, a *Arruda & Ráu Ltda*, empresa que em 1937 anunciava seu trabalho nos jornais da cidade: “Faz projetos, orçamentos, cálculos estáticos de construções de madeira, pedra, ferro e cimento armado. Executa construções por contrato até a entrega das chaves ou por administração”.¹¹⁶

¹¹⁴ Informação obtida com Norberto Depizzolatti, reiterada por Luiz Eduardo Fontoura Teixeira.

¹¹⁵ Em vários documentos grafou-se Rau, assim, sem acento agudo.

¹¹⁶ Informações obtidas de documentos do acervo de Wolfgang Ludwig Ráu, levantados por Luiz Eduardo Fontoura Teixeira.

Exímio construtor, seus projetos destacam-se pela qualidade compositiva, e pelo cuidado com os detalhes construtivos e acabamentos mas, sobretudo, pelos signos modernos que representavam, explicitada já nas perspectivas de apresentação dos projetos. À frente de seu tempo, Ráu – que não construiu somente em Lages, mas também em Joinville, Florianópolis, Anitápolis, Brusque etc. – trouxe para as cidades catarinenses os novos programas arquitetônicos símbolos de metropolização: os edifícios de apartamentos, os clubes, os cinemas. Ainda assim, suas referências pouco tinham de eruditas: em entrevista concedia aos professores do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFSC, Eloah Rocha Monteiro de Castro e Luiz Eduardo Fontoura Teixeira, confidenciou que buscava inspiração em revistas, catálogos e... no cinema! Seu repertório ia do neo-colonial ao moderno, passando pelo *Art Déco* e outras influências como “estilo normando”, “estilo marajoara” etc. Projetou ícones da arquitetura no estado, como o Edifício Zahia, o Palácio das Secretarias e o Estádio do Figueirense, em Florianópolis, além do Cine São José; o Mercado Municipal e os cines de Lages; o Cine Mussi, em Laguna, onde também projetou vários monumentos maçons para as praças. Entre outros...

Ráu ostentava os paradigmas da modernidade em sua própria figura e atitude: freqüentador assíduo do café do Ponto Chic, ponto de encontro da *intelligentsia* da capital catarinense, foi fundador da confraria do Senadinho e um dos arquitetos da Novembrada, episódio histórico na política da cidade. Aliás, auto-reflexivo, Ráu sabia que ele próprio fazia história. Suas obras eram inauguradas com grande pompa e na presença das mais importantes autoridades de Santa Catarina. Nobre e fidalgo, detêm os títulos de Cavaleiro da República Italiana e de comendador francês. Virtuoso, foi jornalista sindicalizado e historiador famoso pela paixão por Anita Garibaldi. Vaidoso, deixava-se fotografar ao lado de atrizes do cinema, como Rossana Ghessa e Vera Fischer.

Das ruas das cidades catarinenses, Ráu foi o ilustre *dândi*, o *flâneur* em sua acepção mais elegante.

■ ■ ■

Nesses anos do *Art Déco*, a inauguração de um cinema era celebrada com grandiloquência nas cidades. A imprensa tratava de dar nota aos ideais

modernizantes dos empreendimentos e exercia, ela própria, seu papel de no processo civilizador do *habitus* urbano.

No jornal *Correio Lageano*, da cidade de Lages, uma matéria publicada em 22 de novembro de 1947 anunciava a inauguração, na presença de representantes do governador do Estado e do Vice-presidente da República, do “mais artístico e moderno centro de arte e cultura de Santa Catarina”: o Marajoara, empreendimento da Empresa Mario A. de Sousa Ltda, cujo intento “era dotar Lajes [sic] de um centro artístico de cultura e arte na altura do seu progresso”. A mesma nota saúda ainda os construtores do edifício pela

opulência arquitetônica da construção, toda em concreto armado, a suntuosidade de suas linhas, evocando um motivo de alto valor cultural brasileiro que é a civilização Marajoara, a perfeição nos detalhes o capricho nos acabamentos decorativos, o moderno sistema indireto da distribuição de luz, enfim todo o conjunto da admirável construção, denotam bem o alto grau de técnica empregado.¹¹⁷

Em Laguna, o jornal *O Albor* publicou, em 30 de dezembro de 1950, nota irradiada pela *Rádio Difusora* sobre a inauguração do Cine Mussi, na qual os autores reforçam os signos de progresso e modernidade trazidos com o *Déco* do edifício. Segue trecho:

[...] perdulária contribuição ao progresso desta cidade. O nosso reconhecimento se inspira na emoção e no júbilo de havermos os lagunenses avançado meio-século na vertical do progresso.

[...] Estamos certos de que a laguna vai se deslumbrar diante das maravilhas da arte moderna entronizada no cine Teatro Mussi. Pois tudo o que o bom gosto pode imaginar de sugestivo e grandioso, sem fugir à simplicidade e discrição, se encontra no poema arquitetônico daquela sala de projeções.

As cores, num entrelaçamento artístico, tornam o ambiente de uma alegria encantadora, dando-nos a impressão de que tudo não passa de um sonho. Os contornos, os ângulos, os efeitos de luz, tudo enfim, nos faz sentir a agradável sensação da vida, que só a beleza sabe transmitir aos que têm alma para sentir.¹¹⁸

Em matéria anterior, de 04 de maio de 1950, o mesmo *Albor* já falava que a inauguração do Cine Mussi “muito virá concorrer para o embelezamento e progresso” da cidade.

¹¹⁷ Fonte: Museu Thiago de Castro, Lages, SC.

¹¹⁸ Fonte: Arquivo Público de Laguna, SC.

Um ano depois da inauguração do Cine Mussi, *O Albor* rememora todas as atrações que passaram por sua tela e palco – apresentações de sucesso nacional, diga-se de passagem – e, curiosamente, comenta do comportamento do público lagunense: “este tem se revelado um verdadeiro colaborador da Empresa [Mussi] mostrando para gaudio de nossos foros de cidade civilizada, que realmente é uma platéia culta e educada”.¹¹⁹ Já era conhecido o refinamento da sociedade local, que no século XIX enviava seus filhos para estudar em colégios na França. Mas, não há como negar que o cinema foi em grande parte responsável por trazer esse *habitus* para as camadas mais rasas da população.

Em São Francisco do Sul, o cinema também se fez das diversões mais populares. Uma matéria publicada no jornal local *A Razão*, se não deixava clara suas intenções civilizadoras ou, domesticadoras, pelo menos explicitava o quão lotadas de público ficavam as exibições dos filmes novo cine da cidade, o *Art Déco* Marajá:

Fôra de toda e qualquer duvida, constitue um pessimo costume esse de reservar lugares no cinema. É inadmissível que sendo S. Francisco, o porto de maior movimento marítimo do Estado, uma cidade civilizada que mantem communicações com centros commerciaes como Curytiba e Joinville, possa tolerar no seio de sua população, habitos que longe de serem apreciados pelos povos cultos, antes constituem uma prova evidente de atrazo, remediaveis no entanto com a abolição do classico “esta reservado [sic].”¹²⁰

■ ■ ■

Para além dos bons costumes urbanos, o cinema vai se refletir na arquitetura das cidades. O *Art Déco*, que fazia os cenários dos filmes e os próprios cines, vai substituir as fachadas coloniais e ecléticas das edificações já existentes, chegando a formar conjuntos e perfis de quadras inteiras, fora as novas volumetrias que seriam inteiramente construídas nessa expressão – além dos cinemas, eram comuns as escolas, postos de saúde, correios e outros prédios estatais. Como uma linguagem racionalizante, simplificada, de execução mais fácil que o ecletismo, o

¹¹⁹ *Jornal O albor* de 15 de dezembro de 1951. Laguna. Fonte: Arquivo Público de Laguna, SC.

¹²⁰ *A Razão*, São Francisco do Sul, 15 agosto 1925, p. 2. In: Bauer, 2008. Op. cit.

Art Déco foi adotado pelos construtores e projetistas, e disseminou-se como um símbolo maior de uma modernidade alcançável.¹²¹

Se, na tectônica, os avanços que já estavam disponíveis não foram ainda utilizados pelos construtores daqui, que ainda lançavam mão das técnicas tradicionais, o *Déco* transformou as paisagens urbanas com suas inovações na composição volumétrica, nos planos e blocos diferenciados, nas esquinas arredondadas (estas, imposição dos Códigos de Posturas muito bem aproveitadas pelos arquitetos do *Déco*). As cidades reluziam com os novos materiais de acabamento, abusando de efeitos cenográficos: a escariola, imitação dos efeitos do mármore; a granitina, mistura de cimento com granilha de granito, mármore ou basalto; e outros revestimentos externos que dispensavam a pintura.¹²²

Quando se permitia ousar mais, o *Déco* alçava os edifícios à altura da modernidade dos almejados arranha-céus nos sonhos metropolitanos. Pode-se falar das torres do Cine-teatro Marajoara ou do Cine São José – assunto do próximo capítulo. Quando não eram as torres, as platibandas das fachadas traziam o desejo de habitar uma cidade moderna e cosmopolita: frequentemente escalonadas em degraus, numa alusão ao *skyline* de uma metrópole. Para Renato Anelli¹²³, o desenho surge nas próprias telas dos cinemas, em cenas que tinham por cenário a grande cidade moderna. O desejo irrompe a tela e se materializa na cidade.

Outras seqüências, um flashback

Nessa montagem que perpassou a construção da modernidade nas cidades catarinenses por meio do cinema, não poderiam ficar de fora duas seqüências fundamentais: a construção de uma sala de cinema no complexo madeireiro da *Lumber*, em Três Barras, e do Cine Marrocos, em Lages.

¹²¹ Teixeira. 2002. op. cit.

¹²² Ibid.

¹²³ 1992. Arquitetura de cinemas em São Paulo: O Cinema e a Construção do Moderno. In Revista Oculum.

Na esteira das obras da estrada de ferro São Paulo – Rio Grande, citada no início deste capítulo, foi facultada à empresa norte-americana *Southern Brazil Lumber & Colonization Company* a exploração da madeira das matas na faixa de domínio da ferrovia. Em 1913, a companhia instalou na cidade de Três Barras, norte do estado, uma indústria madeireira que logo se transformou na maior serraria da América Latina. O complexo da madeireira quase que configurava uma cidade – havia 214 casas somente para os empregados superiores. Era urbanizado e dotado de confortos modernos ainda desconhecido da maioria das cidades em Santa Catarina, como água encanada (inclusive quente, proveniente das caldeiras da serraria), energia elétrica, fábrica de gelo, quadras de tênis, cassino, hotel e, de maior interesse para essa pesquisa, um cinema!

Chegando a abrigar 1600 operários, era premente a necessidade de oferecer alguma opção de entretenimento no complexo. Assim, a empresa instalou na cidade o terceiro cinematógrafo trazido para o Brasil, o primeiro ao sul de São Paulo. Foi instalado num galpão construído todo em madeira, obviamente, que está até hoje de pé, sob a administração do Exército Brasileiro.

Entretanto, este sopro de modernidade não trouxe bons ventos para Santa Catarina: construção da ferrovia e a instalação da serraria resultaram na Guerra do Contestado. Em 1917, a *Lumber* foi à bancarrota, e em 1938 o complexo foi estatizado por Vargas.

■ ■ ■

Segundo o depoimento¹²⁴ do pedagogo tresbarrense José Francisco de Souza, que chegou a residir do complexo da madeireira, “no início da sua colonização, Três Barras chegou a contar com três cinemas, sendo dois na Vila Argentina: Cine Monroe (da Empresa *Lumber*) e Cine Variedades (dos brasileiros). No centro, funcionou junto ao Clube Recreativo Tresbarrense, o terceiro cinema”. Somente mais tarde o cinema foi construído junto à sede da *Lumber*, onde hoje fica o Campo de Instrução Marechal Hermes. Mesmo após Vargas ter entregue a administração da *Lumber* para os militares, o “cinema prosseguiu sempre aberto ao público, com sessões nos finais de semana (sábado à noite, domingo à tarde e domingo à noite)”.

¹²⁴ Anotado por Cléa da Silveira Xavier em 29.11.2008.



Figura 45: Cine Monroe/ Lumber. Em dia de sessão, antes da reforma que ampliou o edifício.

Souza rememora algumas passagens dos tempos em que frequentava o cine da Lumber:

Se a cópia do filme fosse muito velha e gasta, arrebentava a todo o momento e o projecionista recebia uma grande vaia. Durante 20 anos ou mais, o cinema utilizou como prefixo musical, uma música de Tchaikovsky (Concerto nº 1 para piano), que anunciava o início das sessões.

O cinema possuía um total de 250 cadeiras. Era tradição em todo dia 12 de outubro, as escolas ganharem sessões grátis de matinê para seus alunos, em homenagem ao dia da criança. Os filmes de Tarzan, Winetou e as produções Disney mantinham sempre lotados os 250 lugares que o cinema possuía.

[...] Se o final de semana era de temporal ou chuva forte, faltava energia elétrica. O filme parava na metade e voltávamos todos para casa. Em casos assim, recebíamos o ingresso novamente, para voltarmos numa próxima sessão.

Era uma época em que no interior brasileiro quase não havia a televisão e as matinês eram esperadas com ansiedade. [...] Os filmes eram trazidos pelo trem, em latões pesados. Mais tarde, passaram a vir através do ônibus.

As pessoas iam ao cinema, não apenas para ver o filme. Mas também para encontrar os amigos, para namorar ou trocar revistas em quadrinhos.

[...] Já as pessoas que conheceram o cinema nas décadas de 40 e 50, nos contam que:

Os filmes eram em partes e de 15 em 15 minutos o filme parava para montarem a parte seguinte. A tela era pequena e quadrada. Só mais tarde veio a tela retangular. [...] Havia os seriados que passavam antes do filme. E as pessoas acompanhavam a cada final de semana, a seqüência da trama. O cinema era o ponto máximo de cultura da comunidade tresbarrense. As pessoas iam ao cinema muito bem arrumadas. Havia todo um “glamour” para ir ao cinema. Vez ou outra, o coronel e a esposa iam ao cinema. Era comum chegarem com a sessão iniciada e fazerem o filme parar. O projecionista tinha que iniciar o filme novamente. O público odiava, mas ficava quietinho. Afinal, o cinema era dos militares.

■ ■ ■

Já o Cine Marrocos simboliza a modernidade por fim “alcançada” em Lages. Projeto do renomado engenheiro paulista radicado no Paraná, Rubens Meister, é talvez o melhor representante da arquitetura modernista na cidade. Tanto o é que os simplórios contadores das histórias daquele cinema muitas vezes atribuem seu projeto àquele “engenheiro que desenhou Brasília”. “Lúcio Costa?”, “Sim, esse mesmo!”, “Ah! Tá, mas ele era arquiteto...”

Ainda que os ideais do Movimento Moderno também não tenham provocado mudanças sociais estruturais em Lages – e, quiçá, em lugar algum –, finalmente despojaram a arquitetura da exaurida estética historicista do ecletismo, sem precisar das atenuações do *Art Déco*. Mas as possibilidades das novas tecnologias construtivas foram assimiladas pelos projetistas e construtores, e o desenvolvimento de técnicas avançadas no uso do concreto armado possibilitou estruturas mais leves e elegantes.



Figura 45: Cine Marrocos. Um dos principais edifícios modernistas de Lages.

O modernismo brasileiro foi pródigo nessa seara, destacou-se no cenário mundial e ainda inventou moda – com o perdão dos seus ideólogos. Foram recorrentes na arquitetura moderna no Brasil as grandes superfícies de vidro, protegidas, sempre que necessário, por *brise-soleil*, cujos detalhes muitas vezes aludem à rótulas e persianas coloniais, e cobogós – esta uma invenção nacional –, além do uso de estruturas livres.¹²⁵ Aqui havia, sim, uma deliberada busca pela afirmação de uma identidade nacional.

¹²⁵ Mindlin, Henrique E. 2000. Arquitetura Moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano/IPHAN.

III. Legado do cinema em Santa Catarina

Trailer

Acreditando que o que até aqui se escreveu tenha suscitado alguma curiosidade em ver materializado numa arquitetura mais próxima todo o sonho moderno do cinema, segue agora uma representação da arquitetura dos cines em de Santa Catarina, tratada em aspectos como sua inserção urbana, fachadas e interiores, sobre toda documentação cadastral ou iconográfica que foi possível levantar.

Desde o início, este trabalho teve por objetivo um despertar – na verdade, mais que um: despertar para a importância, hoje desprezada, que esses edifícios tiveram na construção das cidades; despertar para sua beleza e qualidade estética e construtiva, e, sobretudo, pelo cuidado em sua inserção urbana e pelo respeito ao espaço público; despertar para o espaço de convívio social, de trocas cidadinas, que eles representaram; despertar para sua aura, para o *habitus* que interpretaram. Por fim, chamar a atenção para o desaparecimento dos cines e, com eles, todos esses atributos aparentemente esquecidos pelos atores que hoje fazem as cidades.

Pautado nesta premissa, durante a pesquisa foram selecionados alguns edifícios de forma a oferecer um retrato, mais ou menos expressivo, de toda a revisão histórica que foi tratada aqui, bem como da representatividade estilística e de programa dos cines em Santa Catarina e de suas situações atuais.

Desta feita, foram apanhados alguns exemplos da *belle époque* – como o Cine Theatro de Tijucas, o Ritz, o Roxy e o Carlitos, na capital, Florianópolis –; outros tantos do *Art Déco* – o Teatro Carlos Gomes, o Edifício Marajoara, o Cine Avenida e o Cine-teatro Tamoio, todos em Lages, o Cine-teatro Mussi em Laguna, o Cine Marajá em São Francisco do Sul e o Cine São José em Florianópolis –; e, fechando o ciclo e já ensaiando uma arquitetura **modernista**, o Cine Marrocos de Lages. Desses, alguns foram construídos para serem apenas cines, outros tiveram um programa misto. Uns continuam em sua nobre função, de cinema, mas a maioria está abandonada ou deu espaço a algum estacionamento, loja ou igreja neopentecostal. Enfim, uma amostragem, espera-

se, suficiente para reconstituir o mosaico da modernidade em Santa Catarina.
Aos cines...

Em tela: *Cine Monroe em Três Barras*

Não foi possível precisar a data de construção do cinema da *Southern Brazil Lumber & Colonization Company*, mas, todavia, deve ter se dado junto com a inauguração do complexo da madeireira, em 1913. A construção é um volume único com avarandado em um dos lados, em madeira da estrutura às vedações e coberta com telhas cerâmicas. Uma platéia secundária, lateral à principal, amplia o telhado no lado oposto à varanda, equilibrando a composição. Esta é bastante simples e funcional e, em sua conformação original, não apresentava nenhum ornamento.

O cine, de planta retangular, sofreu ampliações para ambos os lados em seu sentido longitudinal. Provavelmente, nos anos 1960 quando, segundo José Francisco de Souza, passou por uma reforma. Nesta época a edificação deve ter ganhado também os lanternins da cobertura para ventilação da platéia, bem como as aberturas treliçadas no forro logo abaixo dos lanternins. Sendo a edificação toda em madeira, é raro encontrar as “cicatrizes” deixadas pela reforma, dificultando uma compreensão das alterações que se deram no espaço interno. Ainda assim, é possível intuir por uma imagem antiga do interior que haveria uma espécie de *foyer*, encimado pela sala de projeção. Com a reforma, o *foyer* foi ampliando, ganhando inclusive um bar. Não foram encontradas imagens antigas focando a tela de projeção. Assim, só é possível afirmar que, se o palco já existia, também foi ampliado quando da reforma. Aliás, uma pequena sutileza observada na fotografia antiga que mostra uma sessão de filmes para crianças: as luminárias com um desenho *Art Déco*, provavelmente instaladas nessa época.

Enfim, ainda que não haja nada de excepcional na edificação em termos estilísticos, a modernidade por ela trazida está justamente em sua função: foi um dos primeiros cines do sul do Brasil, construído exclusivamente para isso. Estão ali o *foyer* e a sala de projeção, a tela e a platéia – mesmo que plana. Até o forro era adequado para espaço a que se destinava: em vez de plano, é do tipo gamela, de forma a não interferir no feixe de luz do projetor. A Lumber trouxe dos Estados Unidos o projetor de cinema, equiparado apenas pelos melhores já instalados em São Paulo ou Rio de Janeiro. Com ele, vieram as imagens de outros mundos, outros desejos, outras paisagens.



Todo em madeira,



o cine



inaugurado em 1913



figura como



um dos primeiros



do sul



do Brasil.



Figuras 46 a 53

Cine Theatro de Tijucas

Construído em 1925 a partir do projeto de um construtor residente na cidade de Porto Belo que imigrou da Alemanha após a Primeira Grande Guerra¹²⁶, o *Cine Theatro* representa em Tijucas os ares de modernidade trazidos pela *belle époque*, não só pela arquitetura, eclética, mas também pela função de abrigar espetáculos artísticos, ao gosto e anseios da época.

Outro que exemplo que advém da tradição dos antigos teatros, o edifício do *Cine Theatro* destaca-se pelo frontão da fachada principal, em substituição à tradicional platibanda do ecletismo – reflexo da influência da imigração italiana e alemão para o sul do Brasil, e do próprio repertório de seu construtor estrangeiro. Relevos em argamassa fazem cunhais, pilastras, cimbalhas e outros adornos no frontispício, que é enobrecido pela grande portada central com verga em arco pleno. No memorial do projeto de restauração para o edifício, o arquiteto Dalmo Vieira Filho chama a atenção para “a ausência, entre os motivos da ornamentação, de elementos alusivos ao uso da construção, tais como liras, musas e violas, existentes em edifícios equivalentes, em especial sociedades recreativas”. Mas não é por isso que a modernidade deixa de se anunciar: em relevo, no frontão, sobre a porta que se abre do sótão para uma falsa sacada, lê-se: Cine Theatro.¹²⁷

As fachadas laterais e dos fundos nem de longe receberam o mesmo cuidado da frontal: a parede dos fundos é construída de madeira quase que em sua totalidade, enquanto as laterais não têm praticamente nenhum tratamento decorativo. Nestas, destaca-se apenas a seqüência de aberturas em verga reta, encimadas por óculos, elementos já encontrados no Teatro Nacional do Rio de Janeiro e no Teatro Municipal de São Paulo. As fachadas laterais eram simétricas na origem. A construção do avanço em uma delas, para abrigar a bilheteria, denota as adaptações necessárias quando o hábito de ir ao cinema tornou-se um fenômeno de cultura de massa.

Adentrando o edifício, segundo Vieira Filho,

¹²⁶ Vieira Filho, Dalmo, Vieira, Silvia B. Spricigo. 2002. Projeto de restauração do Cine-theatro Tijucas, mimeo

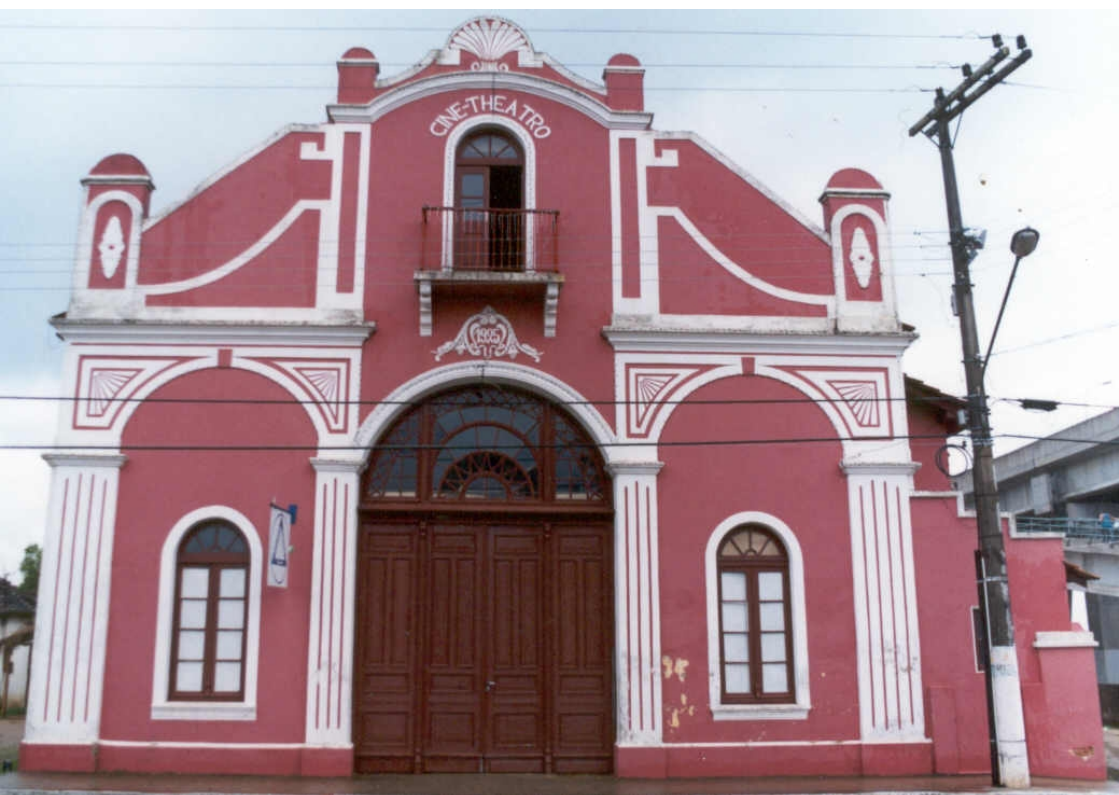
¹²⁷ Ibid.

o partido estrutural interno não encontra relação com seus congêneres conhecidos no Brasil. O piso suspenso das galerias estruturado com pendurais metálicos é alternativa de projeto completamente diferenciada das salas de espetáculos existentes na região. A solução habitual, de platéia e camarotes, situados estes últimos em nível superior, é encontrada em todo o Brasil. O antigo Teatro Santa Isabel, o atual Álvaro de Carvalho de Florianópolis, exemplifica o partido arquitetônico usual. [...] A solução tijuicana reforça a suposição da influência estrangeira, vinda talvez com o intercâmbio necessário para, por exemplo, adquirir o maquinário de projeção.

O *foyer* do *Cine Theatro* não chegava a configurar um espaço destacado, diferenciado da platéia apenas por uma singela divisória e pelo teto mais baixo, limitado pela galeria superior. A platéia era plana, com cadeiras comuns. Em dias de casa cheia, provavelmente os espectadores tinham que levar seus próprios assentos de casa. Vieira Filho conseguiu do Sr. Joaquim Cruz, filho do proprietário do edifício, essa interessante informação: “havia apenas uma instalação sanitária para a platéia, destinada ao sexo feminino, valendo-se de uma série de urinóis. Os homens eram ainda menos afortunados: serviam-se das paredes laterais e da vegetação existente nas proximidades do Cine-Teatro”¹²⁸ Infere-se aí o descompasso entre a civilidade da população de Tijuca naqueles tempos e a modernidade no programa do cinema. Com certeza este, com o tempo, foi importante na introdução de novos hábitos, ou melhor, *habitus*, urbanos.

Infelizmente, pouco sobrou do interior do *Cine Theatro*. Forros, galerias, balcões, palco, escadas, a divisória entre o *foyer* e a platéia, camarins, bastidores e parte do piso assoalhado, foram retirados para abrir espaço para um engenho de arroz que passou a funcionar no local. Hoje abandonado, do edifício resta apenas sua digna participação na paisagem da cidade de Tijuca, típica – ao dar as costas ao rio, como o restante do casario que avizinha – mas, ao mesmo tempo, singular.

¹²⁸ Ibid.



A “modernidade de fachada” do



Cine Theatro: fundos de madeira!



Figuras 54 a 56

Cine Ritz em Florianópolis

Um cine palácio¹²⁹ da *belle époque* que ainda resiste na Ilha de Santa Catarina é o antigo Cine Rex, de 1935 que, partindo da dedução, pelo seu anúncio de inauguração, que logo passou a chamar-se Cine Ritz. Diga-se de passagem, as nomenclaturas dos cines catarinenses, que sempre sugerem uma entonação metropolitana – e era essa a intenção –, vieram das grandes cidades junto com os novos filmes, modas e costumes. Odeon, Rex, Pathé, Império e Palácio eram nomes de cines da Cinelândia, no Rio de Janeiro, e em Copacabana havia o Roxy. Marrocos também é o nome de um cine em São Paulo, e não foram poucos os cines Avenida ou Carlitos noutras grandes cidades brasileiras. Alias, mereceria um estudo mais aprofundado esta aglutinação urbana dos cines em “cinelândias” nas grandes cidades.

Herdeiro da tipologia dos teatros tradicionais, o Cine Ritz apresenta uma separação rígida entre o exterior e o interior, o público e o privado. Não possui bilheteria diferenciada, nem *displays* para os cartazes dos filmes, que eram colocados no passeio público ou afixados na própria fachada do edifício, e a platéia ainda conta com o típico balcão.

Não só os termos do reclame de sua abertura, que já foram tratados na segunda parte deste trabalho, mas também sua construção simboliza a dicotomia entre a modernidade pretendida e a alcançada daqueles tempos: a técnica não poderia ser mais tradicional, das paredes de taipa-de-mão na cabine de projeção ao forro em saia-e-camisa na platéia. A moderna tectônica fica reservada a detalhes como a estrutura em argamassa armada da marquise que marca a portada principal – posteriormente ela foi ampliada para toda a extensão da fachada – e os pilares em ferro que auxiliam na sustentação do balcão da platéia. Das novas exigências sanitárias dos tempos do ecletismo, nota-se os afastamentos laterais dos limites do terreno no corpo principal da edificação, ainda que o volume de frente ocupe toda a testada do lote.

Adentrado o espaço do cine-teatro, do vestíbulo no térreo os pagantes poderiam subir as escadarias – duas, simétricas, uma em cada lado do ambiente – para o *foyer*, a sala de espera na platéia onde certamente estaria localizada a *bonbonnière*.

¹²⁹ Não serão aqui categorizados os cines Variedades, Royal e Odeon, adaptados no edifício do antigo Teatro Santa Isabel, atual Álvaro de Carvalho, construído antes da era do cinema.

A decoração do interior, tanto do *foyer* quanto da platéia, é simples e austera. Terminada a exibição do filme, a saída do público dava-se pela frente da platéia, em duas escadarias que desciam entre esta e o palco, chegando num espaço onde possivelmente localizava-se o bar. Daí, saía-se para a rua dos fundos, a Padre Miguelinho (o cine faz frente para a Rua Arcipreste Paiva). Eis aí uma novidade inerente aos cines: o cinema exige a possibilidade de se realizar sessões subseqüentes sem misturar os novos pagantes daqueles que acabaram de assistir o filme.

Por fim, sobre os limites do edifício com a Rua Padre Miguelinho, cabe observar que o Cine Ritz oferece uma outra frente, uma fachada quase tão trabalhada quanto a principal – que, aliás, apresenta uma geometrização nos ornamentos que quase insinuam-se com o *déco*. Esse respeito com a paisagem urbana pouco se vê nos arquitetos de hoje em dia, que não se furtam em “presentear” a rua com enormes paredes “cegas”.

Atualmente o Cine Ritz é de propriedade da Cúria Diocesana da Capital, que chegou a alugá-lo para uma Igreja neo-pentecostal. Apesar de relativamente preservado, está bastante mal conservado.



Cine Ritz,



dos primeiros da categoria em Florianópolis.



Figuras 57 a 59

Cine Roxy em Florianópolis

O Cine Roxy sucedeu no edifício do Centro Popular outro cine, o próprio Cine Centro Popular. Ocupa o segundo lugar do prédio, eclético, acessado por uma escadaria a partir de um pequeno *hall* – não chega a configurar um *foyer* – que se abre para a Rua Padre Miguelinho. No Centro Popular, sempre dividiu espaço com outros usos, como as lojas comerciais no térreo.

Pequeno, de platéia plana e sem balcão, o cine não se encaixa na categoria dos cines palácio, assim como o Cine Ponto Chic, que ficava na esquina do conhecido Senadinho, na rua Felipe Schiidt, e apresentava a mesma configuração. A ornamentação efusiva da fachada do Centro Popular não se repete no sóbrio interior, então o clima de fantasia do cinema surgia apenas quando o projecionista dava início ao filme. Modernidade, também, somente na tela e nas aspirações européias do frontispício.

Assim como o Ritz, o Cine Roxy também é de propriedade da Cúria Diocesana, que o utiliza para celebrações. Ironicamente, como vários outros cines em seu período de decadência, o Roxy exibia filmes pornográficos.

Os fundos do Ritz (1º plano),



a frente do Roxy: na Rua Pe. Miguelinho,



a Cinelândia de Florianópolis.



Figuras 60 a 62

Cine Carlitos em Florianópolis

O simpático cine, que já se chamou Imperial e Coral, de apenas 340 lugares, apesar de pequeno tem tudo o que um cine palácio tem direito: vestibulo, foyer, *bonbonnière*, balcão, e uma leve inclinação ensaiada na platéia. Eclético, só não apresentava a bilheteria destacada e os *displays*, ou ainda uma relação mais permeável com entre o interior e exterior.

A julgar pela ornamentação rebuscada da fachada principal, voltada para a Rua João Pinto, e pelas indicações nas plantas de um projeto de acréscimo encontradas no arquivo da Prefeitura Municipal de Florianópolis, que apresenta a indicação de materiais, cores e elementos diversos, seu interior também tinha uma decoração efusiva.

Atravessando toda a quadra, até a Rua Antônio Luz, e construído antes da execução do aterro dos anos 1970 da Baía Sul, o cine fazia frente, ou melhor, fundos, para o mar. Esta fachada, bem mais singela que a principal, ainda assim apresentava uma arquitetura digna e que se harmonizava com as edificações vizinhas. A saída do público após o término do filme podia dar-se para essa rua.

O edifício hoje é ocupado por uma loja de utilidades domésticas, completamente mutilado e desfigurado, praticamente irreconhecível.

Vítima do “progresso” e do descaso,



o edifício do antigo Cine Carlitos hoje está irreconhecível.



Figuras 63 e 64

Cine São José em Florianópolis

Eis aqui, finalmente na cidade, um legítimo representante dos cines palácio. Projeto de Moellmann & Ráu – empresa da qual Wolfgang Ráu foi sócio em Florianópolis é bom lembrar –, sua construção se deu de 1951 a 1954, em terreno que vai da Rua Padre Miguelinho à Rua Visconde de Ouro Preto. Sublinhe-se que esta região central da cidade, onde se encontravam também o Cine Ritz e o Roxy, era a “cinelândia” ilhoa.

Se considerada a classificação adotada por Paul Maenz em seu livro *Art Deco: 1920 – 1940*¹³⁰, pode-se encaixar o Cine São José na categoria do “Exótico”. Cenográfico, fantasioso, barroco, faiscante poderiam ser os outros adjetivos para descrever o cine. Bastante luxuoso, redefiniu a noção de glamour na Florianópolis que recém saíra do provincianismo.

Seu projeto traz todas as premissas que até aqui foram postas para os cines em termos de programa, partido ou expressão simbólica. Buscando singularidade e distanciando-se das feições de um teatro, o edifício se anuncia como cine já na fachada, onde uma grande torre marca não a entrada, mas a bilheteria, e, acima da marquise, um grande painel envidraçado remete ao écran do cinema. A moldura feita num relevo em argamassa, que repete o desenho do paspartu da tela do próprio São José, só reforça essa caracterização. Não faltam ainda os grandes *displays* que, iluminados, divulgavam os filmes em cartaz. O pináculo arrematando a torre, uma flâmula colocada no mastro horizontal e os barroquismos nos adornos entoavam: o espetáculo começa na calçada.¹³¹

No projeto desse cine, um pequeno vestibulo faz a transição entre o exterior e o interior, além de abrigar as filas na bilheteria em dias de casa cheia, e o fechamento da entrada é feito por grandes portas envidraçadas, escancarando o interior. Esta relação mais transparente com a rua é característica dos novos cinemas do *Art Déco*. Aqui o *foyer* era o lugar para os cidadãos verem e serem vistos... da rua!

¹³⁰ Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

¹³¹ “The show starts on the side walk”, Charles Lee, apud Silveira Neto, Olavo Amaro da. 2001. Cinemas de rua em Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura.

Em seu interior, o cine é ainda mais espetaculoso e alegórico que na fachada, resultado da parceria já comentada entre Ráu e Franklin Cascaes. Aliás, esta também deve ser a razão para as diferenças visíveis entre o desenho original que, nas plantas arquivadas na Prefeitura Municipal de Florianópolis, apresenta um interior pouco mais sóbrio, e o executado. Do revestimento das paredes aos ornamentos, tudo parece ser feito em gesso, ganhando um aspecto cenográfico, mesmo efeito alcançado pela iluminação indireta.

Toda a opulência do *decór* do Cine São José quase faz passar despercebida outra faceta das obras de Ráu: o grande cuidado com o conforto ambiental em seus edifícios. Nos dois cortes do projeto estão representados os artifícios para a iluminação do subsolo – feita pelo passeio em blocos de vidro e concreto armado – e a ventilação da platéia, cujo ar viciado escapava por entre as “escamas” do teto e depois pelos lanternins na cobertura. A renovação do ar era reforçada ainda por exaustão mecânica e pelas venezianas na parede dos fundos, voltado para a Rua Visconde de Ouro Preto.

A saída da platéia poderia ser feita por essa rua, para qual foi projetada duas opções de fachada: uma, preterida, mais singela; outra, construída, que caberia em outra classificação de Maenz, a do “Clássico-luxuoso”, um *déco* quase que Escola de Chicago, remetendo ainda mais a uma imagem moderna e metropolitana.

Essa fachada hoje tem suas aberturas todas emparedadas, enquanto que a da Rua Padre Miguelinho apresenta diversas alterações. O interior do Cine São José, ocupado por uma Igreja neo-pentecostal, está completamente descaracterizado – destituído, sobretudo, das obras de Cascaes – ainda que, sob o assoalho plano, ainda se possa recuperar o desnível e as escadas da platéia.



Na fachada do



Cine São José,



uma referência literal



ao écran cinematográfico.



Figuras 65 a 69

Cine Marajá em São Francisco do Sul

Inaugurado quatro anos antes, em 1950, e com um *decór* bem mais contido que o Cine São José de Florianópolis, o Cine Marajá representa para São Francisco do Sul a modernidade desejada, mas ainda alicerçada sobre estruturas antigas. Construído sob os desígnios do *Art Déco*, pouco aproveitou dessa linguagem além das linhas simplificadas, geométricas e espelhadas do frontispício.

As feições mais modernas da fachada dialogam com os outros edifícios importantes que estavam sendo construídos na cidade, no mesmo período, como o edifício dos Correios, a Prefeitura Municipal, o Posto de Gasolina e tantos outros comerciais e residenciais. No entanto, não chegou a diferenciá-lo, a anunciá-lo como o prédio do cine. Mesmo em termos de programa e partido, o edifício pouco se afasta da estrutura do teatro tradicional, chegando a apresentar inclusive um pequeno fosso de orquestra. A bilheteria não se destaca na composição, e nem mesmo os *displays* estão presentes. Mas, ainda assim, o cine simboliza a modernidade pelo que a própria linguagem *Art Déco* representa traçada, por exemplo, no perfil escalonado da platibanda, imagem do *skyline* das metrópoles que desfilavam na tela do Marajá. O cine foi revitalizado há poucos anos, e hoje está novamente inserido na programação cultural da cidade.

**A platibanda do Marajá traz o skyline das metrópoles para a
provinciana São Francisco do Sul.**



Figura 66

Cine-teatro Mussi em Laguna

O Cine-teatro Mussi (1947-50), principal exemplar do estilo *Art Déco* de Laguna, foi desenhado por Wolfgang Ludwig Ráu e idealizado pela família que lhe empresta o nome, Mussi, que também administrava o cinema. Desde seu surgimento, centralizou as atividades sociais da época, sendo um importante ponto de encontro.

O cine destaca-se na orla da Lagoa de Santo Antônio dos Anjos, à beira da qual a cidade se debruça. Fica bem próximo de outro ícone *déco* da cidade, o Mercado Público Municipal, lindeiro à antiga doca. Aliás, após sua construção, vários sobrados coloniais nas ruas próximas são substituídos por outros com influências *Art Déco*.

O prédio foi construído em dois blocos independentes em planta, que abrigam usos diferentes, mas que mantém uma unidade na fachada. Além do cine-teatro, abriga apartamentos residenciais e um conjunto de salas comerciais. O extenso programa obrigou à ocupação integral do terreno triangular, localizado numa ponta de quadra. Tal formato do lote resultou na característica mais marcante da inserção urbana do Cine-teatro Mussi, que faz dele um paradigma das esquinas *déco*: o edifício quase que se resume, ele próprio, em uma esquina arredondada, valorizada por uma grande portada na tangente de sua curva que marca a simetria da fachada na entrada do cine-teatro. Todo o passeio circundante foi agraciado com uma larga marquise, em mais uma demonstração do apreço de Ráu à ambiência urbana, também evidenciada pela altura da construção, que pouco se sobrepõe às vizinhas: apenas o suficiente para garantir seu lugar de destaque.

Recorrendo novamente à classificação de Maenz, o Cine-teatro Mussi esbarra em uma dicotomia: enquanto, por sua arquitetura, ele poderia ser enquadrado na categoria “Clássico-luxuoso”, a exuberância de sua decoração interna puxa para a ordem do “Exótico”, com destaque para os vitrais iluminados na platéia, desenhados com motivos tropicais, à Carmem Miranda. Entre o exterior “Clássico-luxuoso” e a platéia “Exótica”, o *foyer* faz a transição numa ambientação luxuosa.

A arquitetura cenográfica está em toda a decoração, onde tudo é gesso, pintura, simulação, com destaque para as luminárias no teto do *foyer* e da platéia. Aliás, o uso de uma fonte de luz principal na platéia – adotada também nos projetos anteriores dos cines Marajoara e Tamoio, em Lages – é quase que um referência

atávica aos grandes lustres dos teatros ecléticos. Mais tarde, as obras de Ráu serão iluminadas de forma mais difusa e indireta.

O Cine-teatro Mussi não chega a anunciar o espetáculo do cinema na calçada. Não tem torre nem bilheterias salientes, *displays* ou *foyer* aberto de par em par. Mas, sobremaneira, marcou sua presença na paisagem de Laguna e inovou em termos de programa e implantação no tecido urbano.

Sem funcionar como cinema já há algum tempo, chegou a abrigar um templo da Igreja Universal do Reino de Deus, de 1995 a 1991, e serviu de auditório da Prefeitura Municipal de Laguna. Atualmente, encontra-se interditado pelo Corpo de Bombeiros, mas já recebeu uma obra de recuperação emergencial e foi recém adquirido pelo IPHAN para sua restauração e posterior reabertura.



No cine dos



irmãos Mussi,



glamour tropical



na orla de Laguna



Figuras 67 a 71

Teatro Carlos Gomes em Lages

Provavelmente a trajetória dos cines¹³² em Lages iniciou com o Teatro Carlos Gomes, inaugurado em 20 de janeiro de 1939¹³³. Projeto de Ráu para a Empresa Mario A. de Sousa Ltda., perdeu importância quando da abertura do Cine-teatro Marajoara, dos mesmos donos, que passou a exhibir os grandes lançamentos do cinema, enquanto o Carlos Gomes “passou a ser o exibidor de filmes populares, isto é, produções do gênero romance em série, policiais, e aventuras no far-west”¹³⁴, além de reprises dos filmes já exibidos no Marajoara, oferecidos a preços populares. Como era comum nos cines daquela época, a energia elétrica do Carlos Gomes vinha de gerador próprio, sendo que mais tarde passou a ser alimentado pelo motor a óleo cru instalado no Marajoara, uma inovação que garantia “boa projeção e som”.

Hoje, quase nada sobrou do Carlos Gomes. De tão desfigurados os edifícios na quadra onde fora construído, sequer é fácil identificar qual deles era o Teatro. As plantas, ou qualquer outro registro que poderiam existir na Prefeitura Municipal, devem ter se perdido nos alagamentos que ocorreram nos arquivos, que ficavam em um andar abaixo do nível da rua no edifício da antiga rodoviária da cidade. De material iconográfico, foram encontradas apenas duas imagens do acervo de Wolfgang Ludwig Ráu, levantados pelo professor da UFSC Luiz Eduardo Fontoura Teixeira para sua pesquisa de doutoramento, além de uma aquarela de Ráu do acervo do Museu Thiago de Castro, em Lages.

Por se tratar de uma edificação em meio de quadra cujo uso exige a ocupação da totalidade do terreno, sua fachada é o único elemento de diferenciação. E esta já exhibe, ainda que tímidos, os primeiros traços *Déco* da cidade. Provavelmente Maenz ajustaria o Teatro Carlos Gomes na categoria do “Racionalismo Geométrico”. Ele já esboça as intenções de simplificação da construção e despojamento da ornamentação do ecletismo.

Considerando as proporções entre cheios e vazios da fachada, presume-se que o cine fora erguido ainda na técnica tradicional, sobre paredes estruturais de tijolos maciços. A platibanda escalonada em degraus, necessária para esconder o grande

¹³² Não confundir com a trajetória do cinema.

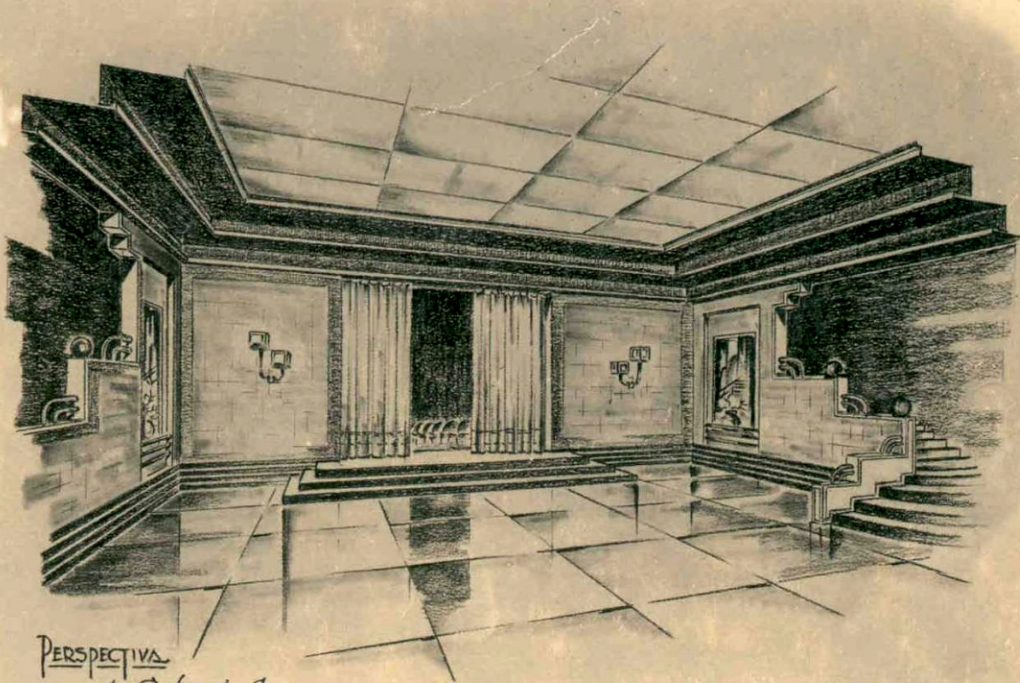
¹³³ Costa, Licurgo. 1982. O continente das Lagens: Sua história e influência no sertão da terra firma. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura.

¹³⁴ Correio Lageano 29.11.1947, pg. 8.

Onde ainda transitam os cavalos,



ares de Broadway do foyer.



PERSPECTIVA
da Sala de Espera
CINE-TEATRO "CARLOS GOMES"
LAGES

DESENHO: N. L. RAU.

CONSTRUTOR: LUDOVICO RAU.

Figuras 72 e 73

telhado que cobriria a platéia, é característica do *déco* e, conforme o já anunciado Renato Anelli, remete às imagens das metrópoles trazidas pelos filmes. A simetria da fachada também foi um recurso recorrente, assim como o nome do edifício registrado em um letreiro na própria alvenaria. A marquise, que se prolonga por toda a frente da edificação e ainda não era algo muito comum nas ruas de Lages, protege o passeio e quase que convida o pedestre a entrar no cine.

Mas o destaque fica por conta da bilheteria: centralizada, emoldurada por pilastras e cimbrado de viés clássico, é o principal elemento compositivo da edificação à escala do pedestre. Resultado dos novos tempos, quando o cinema era, acima de tudo, uma mercadoria de consumo de massa. Ladeando a bilheteria, quatro portas, duas em cada lado, também ostentam os cartazes dos filmes em exibição.

Mas o requinte maior do projeto do Teatro Carlos Gomes ficou reservado para o *foyer*. Em que pese os possíveis exageros de uma representação arquitetônica com o intuito de seduzir o cliente, no desenho de Wolfgang Ludwig Ráu para o espaço estão colocadas as premissas e o simbolismo do edifício projetado: a modernidade faiscante, a metropolização trazida pelo cinema.

Seria um exercício interessante imaginar a sensação de um cidadão da época a entrar no *foyer* de piso reluzente, refletindo luminárias especialmente desenhadas, com forro e paredes suntuosamente decorados e uma escadaria “de cinema”, depois de ter “estacionado” sua carroça em frente ao cine, em uma rua de chão batido. É o que se pode tirar das imagens...

Cine-teatro Marajoara em Lages

Inaugurado no outono de 1947, o Edifício Marajoara, que abriga o Cine-teatro Marajoara e uma torre de escritórios na cidade de Lages, foi idealizado por Mário Augusto de Sousa – grande empresário da arte cinematográfica. Este que confiou a concepção do edifício a Ludovico Ráu, que embarcou nos sonhos de Sousa de erigir uma verdadeira “catedral do cinema”. Nasceu assim uma das obras primas da arquitetura *Art Déco* em Santa Catarina: o Edifício Marajoara é singular desde sua composição volumétrica até detalhes decorativos, passando por mobiliário e luminárias. Tudo nele foi concebido com grande rigor e exala uma sofisticação e suntuosidade cinematográfica que perfazia um cenário perfeito aos filmes *hollywoodianos*.

Concebidos inicialmente para oferecer apartamentos residenciais, os pavimentos superiores do Cine-teatro foram utilizados para outras atividades como, por exemplo, a Rádio Clube de Lages que, inclusive, utilizava a platéia para seus programas de auditório, esquetes bastante populares nos programas de rádio dos anos 1950. Passados os tempos áureos, o Cine-teatro chegou a funcionar como templo de uma igreja neo-pentecostal. Tombado como patrimônio histórico pelo Município e pelo Estado, abriga desde 1999 o Teatro Municipal.

Mesmo alçando o gabarito da rua onde até então predominavam edifícios assobradados, o Edifício Marajoara zelou por certa concordância com a ambiência urbana, sem deixar de marcar uma posição de destaque. Sua pretensa majestosidade nem de perto atentou contra a escala do pedestre, e o passeio foi sobremaneira valorizado com a proteção de uma marquise. Nota-se o cuidado com o espaço público na construção de um generoso vestíbulo, espaço semi-aberto onde se localizavam as bilheterias e abrigavam as filas de pagantes, de forma que estes não atrapalhassem a circulação dos transeuntes na rua. Se Ráu pudesse antever o sucesso que mais tarde fariam alguns filmes, certamente teria projetado uma área ainda maior.

Na rua,

a volumetria e a plástica do projeto chamam a atenção do olhar, através da formulação de uma torre lateral à fachada, propondo marcar a distância, pela verticalização de um elemento compositivo – e essa é a sua função – a chegada de um novo

ícone urbano, tentando aparentemente rivalizar com a torre da Catedral, esta símbolo de outros tempos.¹³⁵

A proposição fica ainda mais evidente quando se presta atenção ao fato de que o edifício foi construído rebatido em relação ao projeto original, o que fez com que sua torre, que marca o volume da escadaria da prumada de apartamentos, ficasse numa posição ainda mais elevada – dada a ascendência da rua – e próxima da Igreja Matriz.

Na classificação sugerida por Maenz, o Edifício Marajoara constaria no viés do “Exótico”: desde o nome do empreendimento até os grafismos adotados nas portas-vidraças ou nas paredes internas – passando por referências mais explícitas, como as carrancas nas paredes da platéia ou a cabeça de um cacique (que nunca chegou a ser executada, ver a perspectiva do projeto) no letreiro externo –, tudo alude a um “estilo marajoara”, nas palavras de Ráu.

Sem entrar no mérito se isto partia da intenção de configurar uma “cultura nacional” nos moldes do movimento Antropofágico, ou se era apenas um apelo pelo exótico, de moda, alimentado pelos filmes, ressalta-se a ausência de compromisso com qualquer veracidade: sequer houve uma arquitetura marajoara – quem sabe, talvez uma cerâmica – e o cacique proposto para compor com o letreiro tinha feições bem *síoux*. Da mesma forma, a decoração interna do Marajoara abusa de materiais que falseiam outros, como gesso e chapas de madeira compensada. Vê-se, em Lages, o que Ramírez já havia observado nos cines estadunidenses sobre a influência do trabalho dos cenógrafos do cinema nas decisões dos arquitetos dos cines.

Sucedendo o vestibulo, o *foyer* do Marajoara é verdadeiramente deslumbrante. Tudo nele foi concebido com grande rigor e exala uma sofisticação e suntuosidade cinematográfica que perfazia um cenário perfeito aos filmes hollywoodianos. Cenográfico e com mobiliário especialmente desenhado, é decorado das paredes ao teto com desenhos texturizados num viés exótico. Destaque para um pilar central, dividindo este ambiente da platéia, do qual sobressai uma máscara marajoara. À platéia é dispensado o mesmo apuro decorativo que no *foyer*, e nela sobressai uma imensa luminária central, além da seqüência de máscaras marajoaras nas paredes laterais.

¹³⁵ Teixeira, 2003, In Peixer, Zilma Isabel (coord). Levantamento Histórico e Arquetônico dos sítios históricos de Lages/SC. FAPESC/UNIPLAC. Lages. (Relatório)

Do convite



para a inauguração



do Marajoara:



“(...) monumento de arte



e cultura”



Figuras 74 a 78

Protegido pelo tombamento e pelo uso que lhe concede manutenção com certa constância, o Edifício Marajoara vem perecendo justamente na qualidade de sua inserção urbana. O descaso contemporâneo, como por exemplo, com as construções vizinhas coladas às paredes externas do Cine-teatro sem respeitar qualquer alinhamento ou proporção, maculam sua volumetria e ignoram sua importância histórica.

Teatro Tamoio em Lages

De todos os cines de Lages, o Teatro Tamoio é o mais lembrado pelos antigos frequentadores pelo “acontecimento” que era a sua sessão cinematográfica. A cortina que cerrava o écran abria em leque, um evento esperado com ansiedade pelos espectadores. Quase passa sem referência neste texto, mas, sim!, em muitos cines a tela de projeção era coberta por uma cortina que era aberta somente ao iniciar da sessão, como se fosse a abertura para um grande espetáculo.

Inaugurado em 1948, de viés “Clássico-luxuoso”, este projeto de Ráu por pouco não resvala no “Exótico” por conta de sua denominação e algumas máscaras “inspiradas” na arte do povo tamoio que ornamentam a platéia.

Singular é a fachada do Teatro, monumental e simétrica, que remete à fachada do cinema parisiense *Déco*, o Folies-Bergère, da década de 1930, e também oferece a possibilidade de leitura de um écran, anunciando a função do edifício.¹³⁶ A entrada do cine é marcada por uma marquise, centralizada pelas portas em arco pleno de duas salas comerciais. O Teatro Tamoio inovou ainda na exibição dos cartazes dos filmes: em vez de dispostos no passeio público, afixado nas fachadas ou dentro de *displays*, eram instalados em dois grandes painéis acima da marquise, ladeados por uma espécie de “tocha cosmonáutica” em alvenaria, numa alusão, talvez, a qualquer apetrecho daqueles tempos modernos.

Clássico, exótico, aeronáutico... sincrético. Este é o caráter do Art Déco, capaz “de reunir em uma só composição todos os estilos modernos”.¹³⁷

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid.

CINE TEÁTRO TAMOIO LAJES STA. CAT.



SALAÃO de PROJEÇÃO



ENTRADA



GABINE
C/ APARELHO PHILIPS



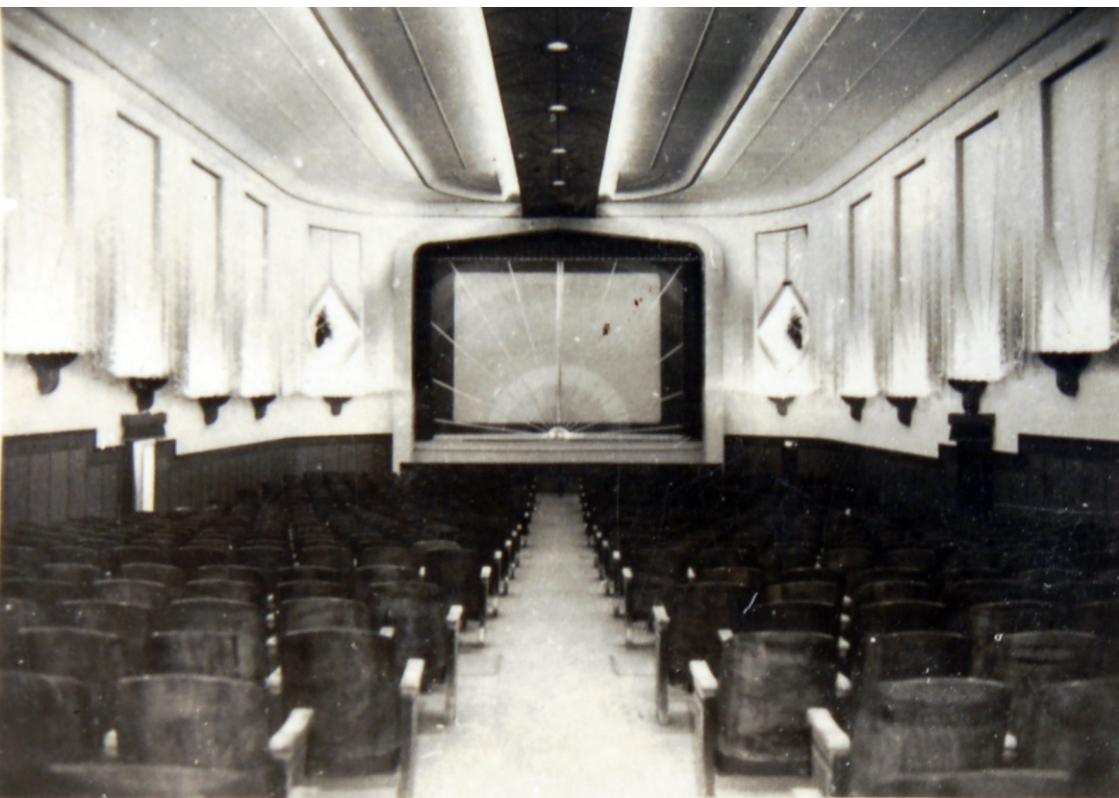
FACHADA

Studio
Klinger

A cortina em frente ao écran



abria em leque, anunciando o espetáculo.



Figuras 79 a 81

Cine Marrocos

Um projeto digno de nota! Simplesmente por isso é que o Cine Marrocos, inaugurado em 1967 – portanto, posterior ao recorte desta pesquisa –, vêm para essas páginas. Seu autor, o engenheiro civil Rubens Meister, projetou, entre outros, o Teatro Guaíra em Curitiba, cujo projeto é de 1952.

Nessa oportunidade, Meister, para quem “um auditório é como uma caixa de violino, cuja missão é amplificar os sons naturais em seus timbres corretos, sem que ocorram distorções”,¹³⁸ estudou com afinco soluções sobre visibilidade e acústica de auditório. Na época, chegou a acompanhar o trabalho do arquiteto alemão Ben Schlanger, que criou as curvas de visibilidade em auditórios. Certamente, esse conhecimento Meister aplicou no projeto do Cine Marrocos, para o qual concebeu um sofisticado sistema de reflexão acústica composto por elementos em madeira dispostos no teto, além de uma das maiores telas de cinema do sul do Brasil à época.

O edifício do cine destaca-se pelo purismo nas formas e pelos grandes vãos vencidos com uma estrutura bastante simples e racional. Na fachada, uma grande tela de cobogós, acima da marquise, se pronuncia em toda a extensão horizontal, interrompida apenas pelos conjuntos de pilares que marcam a posição das duas bilheterias. Os pilares, quatro construídos dois a dois perfazendo as paredes laterais das bilheterias, são os únicos elementos a seccionar a vidraça corrida do térreo, que deixa o *foyer* completamente devassado, partícipe da rua. No Marrocos, os *displays* dos cartazes dos filmes ficam no interior do edifício, mas perfeitamente visualizáveis do exterior. A mesma vidraça corrida repete-se acima da marquise, mas agora protegida pela tela de cobogós, conferindo uma certa privacidade ao mezanino do *foyer*. Este mezanino, uma laje em concreto que vence um vão de mais de 10 metros, é sustentado por mais dois pares de pilares, alinhados com os da fachada e alongados de forma a acomodar entre si as escadas que sobem para o *foyer* superior ou descem para os banheiros. O *foyer* é enorme, guardando uma série de espaços de estar, além da tradicional *bonbonnière*.

¹³⁸ Gnogato, Salvador. Racionalismo e rigor construtivo: Rubens Meister, 1922-. Revista aU. Consultado na internet em 07.12.2008 no site: www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/160/artigo55258-5.asp

No Marrocos,



todas as



formas



seguem



a função.



Figuras 82 a 86

Tudo no Cine Marrocos, do mobiliário e luminárias à estrutura e fechamentos, pauta-se na máxima modernista “a forma segue a função” e foi minuciosamente desenhado com linhas leves e elegantes marcadas por forte simetria.

Muito bem conservado, é o último cinema de rua a respirar na cidade de Lages.

Cenas ou... Considerações finais

Dada a natureza do objeto tratado na pesquisa, os cines – um tema extremamente caro para aqueles que viveram seus tempos áureos –, facilmente qualquer encerramento desse texto resultaria em conclusões carregadas de nostalgia. Mesmo aos mais jovens, para quem o assunto é bastante curioso, seduzidos que são pelas histórias ou, até, pelo próprio cinema falando de si, haja vista o sucesso do filme *Cinema Paradiso*, o sentimento é quase que de uma saudade do que não se viveu.

De fato, se o cinema foi o fato urbano, o acontecimento social do século XX, que talvez só tenha paralelo anterior com o ato de ir à igreja no século XIX, ele próprio ainda não encontrou seu sucedâneo. As novas possibilidades de consumo doméstico dos filmes, como os canais por assinatura, o vídeo, a internet e a pirataria digital vêm cada vez mais acentuando o desfalecimento do cinema de rua iniciado com a televisão. Os problemas urbanos, como a violência e falta de acessibilidade, só contribuem para que novas salas de cinema abram apenas no interior dos *shopping centers*. Às ruas, à cidade de verdade, restam somente pequeno-grandes iniciativas, quase quixotescas, dos cineclubes ou, então, um ou outro cine que se recusa a sucumbir.

■ ■ ■

Mas, por assim dizer, pode-se inferir que o cinema e os cines já cumpriram seu papel. Se entendida a sua inserção na história como um *habitus*, um mediador que auxiliou a moldar uma “certa homogeneidade nas disposições, nos gostos e preferências de grupos e/ou indivíduos produtos de uma mesma trajetória social, [...] abre-se a possibilidade de pensar o surgimento de um outro sujeito social, abre-se espaço para se pensar a constituição da identidade social do indivíduo moderno”.¹³⁹ Se o homem contemporâneo é produto deste e de outros *habitus* da modernidade, as imagens, as paisagens, as cidades que ele constrói também o são. Para além das posturas, gostos e desejos, o cinema coroou uma série de descobertas – da perspectiva à fotografia – que alteraram profundamente no homem a sua percepção do tempo/espço e a forma de compreender seu universo circundante.

¹³⁹ Setton, Maria da Graça Jacintho. 2002. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. In Revista Brasileira de Educação, nº 20, mai/jun/jul/ago 2002. São Paulo: USP/Faculdade de Educação

Em grande monta, o urbano e a arquitetura devem ao cinema seu papel de protagonistas sobre a vida contemporânea. Segundo o arquiteto David Rivera Gámez, independentemente das teorias, dos posicionamentos estéticos e éticos, a arquitetura e o urbanismo se perfilam como interlocutores dos quais os habitantes das cidades não podem se esquivar. Os edifícios, as ruas, as praças, as novas operações de saneamento ou de reforma urbana, ao mesmo tempo em que seduzem, também agridem. As cidades falam um idioma embaraçado, enredado, difícil. Os filmes representam essa linguagem traduzida, onde a relação estabelecida entre o cidadão e a cidade aparece de forma cristalina.¹⁴⁰

Es bien sabido y generalmente admitido que muy poca gente es especialmente sensible al elemento del diseño; pero un hecho más serio e igualmente indudable es que el carácter de las formas arquitectónicas y los espacios que transita habitualmente la gente son poderosos agentes a la hora de determinar la naturaleza de sus pensamientos, sus emociones y sus acciones, por poco conscientes de ello que puedan ser.¹⁴¹

Em toda a primeira metade do século XX o cinema, seguido pelos outros veículos de comunicação de massa, impôs paradigmas para a construção das paisagens urbanas. Outro arquiteto, Elmer Grey, em 1935 já dizia que os cenários, as arquiteturas dos filmes, “non son permanentes, cierto, pero su mensaje llega a más gente que el de muchos edificios permanentes, y muy a menudo lo hace causando impresiones muy duraderas.”¹⁴²

A história do cinema é, portanto, fundamental para a compreensão do desenvolvimento e significado da arquitetura e, quiçá, das cidades contemporâneas. Pouco importa aqueles que relegam as influências dos filmes a reproduções arquitetônicas frívolas e despidas de qualquer erudição, deixando à margem da historiografia toda uma produção como fora o *Art Déco* ou mesmo o ecletismo – os tombamentos realizados pelo IPHAN, por exemplo, iniciam no colonial e praticamente saltam do barroco para o moderno, quase que ignorando aquelas linguagens. Enfim, como diria Ramírez, amplamente citado nessa

¹⁴⁰ GÁMEZ, David Rivera. 2008. El cine como expresión del territorio: Paisajes, ciudades y arquitecturas a través de la imagen en movimiento. In Paisajes del tiempo en el cine: Paisajes, ciudades y arquitecturas en el cine europeo contemporáneo; 4to Congreso Europeo sobre Investigación Arquitectónica y Urbana; EURAU 08. pg. 10.

¹⁴¹ Hugh Ferriss apud Gámez, 2008, loc. cit.

¹⁴² Apud Ramírez Domínguez, Juan Antonio. 1986. La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro. Madrid: Hermann Blume. pg. 27.

pesquisa, “¿qué habría sido de la arquitectura si no hubiese estado siempre permitido copiar y traicionar al original?”¹⁴³

■ ■ ■

No mais, se as imagens que passavam em suas telas tiveram esse papel, a atribuição dos cines não foi menos importante. Os cines elevaram a experiência de assistir um filme à categoria de um fato social, um evento coletivo em sua completude. Afinal, porque haveriam de serem tão bem decoradas e trabalhadas arquitetonicamente as salas de projeção se elas ficam, na maior parte do tempo, às escuras?

Os cines construíram toda uma maneira de os espectadores interagirem com os filmes. A fruição dos então novos costumes urbanos, do passeio ao *foyer*; a temporalidade obrigatória da sessão de cinema; o surpreender-se com o instante; enfim, o encontro social e o convívio urbano foram reinventados pelos cines e, em grande parte, agora esvaziam-se com eles. Vive-se um tempo em que, pouco a pouco, o advento da televisão no ambiente doméstico e a substituição da convivência real pela virtual, no ciberespaço, abrem espaço para vidas e cidades mais fragmentadas e privatizadas.

Com o desinteresse pelos cines e seu conseqüente desaparecimento, transferindo os espaços de cinema para dentro dos *shopping centers*, desperdiçam-se possibilidades de renovação de centralidades urbanas. E, a despeito, nenhuma política pública tem sido proposta para reverter o processo. Não há, da mesma forma, nenhum tipo de ação global focada na formação de público – nem do ponto de vista quantitativo, e, muito menos, do qualitativo. O que se observa, de fato, são grandes investimentos na produção cinematográfica por meio de instrumentos de fomento como a Lei do Audiovisual. Produção para quem? Para quantos? Para onde? A exibição fica a cargo do mercado, não sendo difícil presumir que tipo de filmes este consome. Na contramão, poucas iniciativas, também privadas – como os cineclubes – agonizam junto com os cines.

Mais do que exibição, haveria que se investir também na difusão do cinema. Na retomada de seu papel de formador, de produtor de cidadania.

■ ■ ■

¹⁴³ Ramírez Dominguez, op. cit. pg. 28

Se os cines estão desaparecendo, cabe levantar uma questão observada nesta pesquisa: nem todos os edifícios dos cines selecionados para a terceira parte do trabalho estão igualmente contemplados em termos de dados, imagens e desenhos. É inexplicável a ausência de projetos e plantas nos setores competentes das Prefeituras Municipais. Incompreensível também é a proporção desses arquivos acometidos por sinistros, como alagamentos (Lages, em diversas chuvas, quando o arquivo funcionava no térreo da antiga rodoviária municipal; e Tubarão, na enchente de 1974) ou contaminações por fungos (Joinville). Provoca indignação, ainda, saber da existência de fartos documentos inacessíveis por omissão do poder público por eles responsável ou, ainda, por excentricidades privadas. Dificuldades presentes nas conclusões de qualquer pesquisa, mas que, aliadas ao desaparecimento da matéria construída, servem de aviso para o risco de uma perda de memória arquitetônica. E, pior, uma amnésia permanente.

Eis aqui uma proposta de desdobramento desse trabalho: a realização de um inventário dos cines em Santa Catarina, inclusive, se levantados recursos suficientes, com o cadastramento arquitetônico dos prédios. São inúmeros, das maiores às menores cidades. Alguns desfigurados em suas fachadas, mas muitos ainda assim inteiros, aguardando para voltar ao cenário das cidades, dignificados, mesmo que em novas funções. Levado em conta as possibilidades de animação urbana que se vislumbram, é premente uma reciclagem dessas edificações.

FIM

Referências:

1. ALTHOFF, Fátima Regina. 2008. Políticas de preservação do patrimônio edificado catarinense: a gestão do patrimônio urbano de Joinville. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
2. ANELLI, Renato. L. S. 1992. Arquiteturas e Cinemas em São Paulo. Revista Óculum, v. 1, n. 2, Campinas. p. 20-24.
3. ARGAN, Giulio Carlo. 1998. História da arte como história da cidade. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
4. BAUDELAIRE, Charles. 1996. Sobre a modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
5. Bauer, Leticia. 2008. Relatório final da pesquisa histórica sobre São Francisco do Sul/SC (1880-1930). In: Estudos para elaboração do plano de preservação do Centro Histórico de São Francisco do Sul. Florianópolis: 11ªSR/IPHAN/SC
6. BARTHES, Roland. 1984. A câmara clara: notas sobre a fotografia. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
7. BENJAMIN, Walter. 1994. Pequena história da fotografia. In Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense.
8. _____. 1994. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense.
9. _____. 2007. Passagens; edição alemã de Rolf Tiedemann; org. Willi Bolle; trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
10. BOURDIEU, Pierre. 2007. O Poder Simbólico. tradução de Fernando Thomaz. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
11. _____. 1983. Sociologia (organizado por Renato Ortiz). São Paulo: Ática.
12. CAUQUELIN, Anne. 2007. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins.
13. Costa, Carlito. Para ver e ser visto. In Jornal A Notícia. Domingo, 23.07.2006, pg. 06. Acervo da Casa da Memória – FCF-FC/PMF.
14. COSTA, Flávia Cesarino. 2008. O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
15. COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. 2005. O cinema e a imagem urbana: novas tecnologias e novas especialidades. In Revista Acadêmica de

- Cinema. [online]. 2005, nº 3. Disponível na internet em <www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/mariahelena.as p> em maio de 2005.
16. Costa, Licurgo. 1982. O Continente das Lagens: Sua história e influência no Sertão da Terra Firme. Vol.3. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura.
 17. CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R., (orgs). 2001. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo : Cosac & Naify Edições.
 18. Cherem, Rosângela Miranda. Do sonho ao despertar: expectativas sociais e paixões políticas no início republicano na capital de Santa Catarina. In Brancher, Ana; Arend, Sílvia Maria Fávero (organizadoras). 2001. História de Santa Catarina no século XIX. Florianópolis: Ed. da UFSC. pg. 297.
 19. Depizzolatti, Norberto Verani (org); Pires, José Henrique Nunes; Araujo, Sandra Mara de. 1987. O cinema em Santa Catarina. Florianópolis: Editora da UFSC/EMBRASILME. 1987.
 20. ELIAS, Noerbert. 1994. O processo civilizador. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
 21. GÁMEZ, David Rivera. 2008. El cine como expresión del territorio: Paisajes, ciudades y arquitecturas a través de la imagen en movimiento. In Paisajes del tiempo en el cine: Paisajes, ciudades y arquitecturas en el cine europeo contemporáneo; 4to Congreso Europeo sobre Investigación Arquitectónica y Urbana; EURAU 08.
 22. Geada, Eduardo. 1987. O cinema espetáculo. Lisboa: Edições 70.
 23. Gnogato, Salvador. Racionalismo e rigor construtivo: Rubens Meister, 1922-. Revista aU. Consultado na internet em 07.12.2008 no site: www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/160/artigo55258-5.asp
 24. HARVEY, David. 2003. A Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 3ª ed. São Paulo: Loyola.
 25. ISHIDA, Americo. 2002. O art déco em Lages. mimeo.
 26. ISHIDA, Americo. 2004. Art Déco: um estilo universal. In Peixer, Zilma Isabel (coord). Levantamento Histórico e Arquitetônico dos sítios históricos de Lages/SC. FAPESC/UNIPLA.C. Lages. (Relatório)
 27. LEFÈBVRE, Henri. 1991. O direito à cidade. São Paulo: Ed. Moraes.
 28. MATOS, Marcos Fábio Belo. De Paris a São Luís: o percurso do cinema. Disponível na internet em agosto de 2008. (www.usinadeletras.com.br/exibetexto.php?cod=2869&cat=Ensaios&vinda=S)
 29. Mindlin, Henrique E. 2000. Arquitetura Moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano/IPHAN.

30. Medina, Vivian. Uma paixão que começou na infância e que o tempo só fez se solidificar. In Jornal O Estado. Florianópolis, 02.05.2000. pg. de Variedades. Acervo da Casa da Memória – FCF-FC/PMF.
31. Müller, Gláucia Regina Ramos. 2001. A influência do urbanismo sanitista na transformação do espaço urbano em Florianópolis. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Curso de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
32. Parente, André. 1999. O Virtual e o Hipertextual. Rio de Janeiro: Pazulin.
33. PEIXER, Zilma Isabel. 2002. A cidade e seus tempos: o processo de constituição do espaço urbano em Lages. Editora Uniplac.
34. Pires, Zeca. Lembranças de um passado. In Jornal Diário Catarinense. 15.04.1993. pg. de Variedades. Acervo da Casa da Memória – FCF-FC/PMF
35. RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio. 1986. La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro. Madrid: Hermann Blume.
36. SARAMAGO, José. 1992. Manual de pintura e caligrafia. São Paulo: Companhia das Letras.
37. SEGAWA, Hugo. Voyeurismo: olhando a arquitetura. In Revista Projeto. nº 176. julho de 1994.
38. _____. 1999. Arquiteturas no Brasil: 1900 – 1990. São Paulo: Edusp.
39. SETTON, Maria da Graça Jacintho. 2002. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. In Revista Brasileira de Educação, nº 20, mai/jun/jul/ago 2002. São Paulo: USP/Faculdade de Educação.
40. Silveira Neto, Olavo Amaro da. 2001. Cinemas de rua em Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura.
41. Simon, Lilian Mendonça. 2000. Documentação e monitoramento de Sítios Urbanos Históricos com apoio do cadastro técnico multifinalitário e da fotogrametria digital – Estudo de caso: Laguna. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Curso de Pós-graduação em Engenharia Civil da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
42. SOBRAL, Julieta. 2007. O desenhista invisível. Rio de Janeiro: Folha Seca.
43. TEIXEIRA, Carlos M. A fotografia e a periferia. Disponível na internet em maio de 2005. <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/bases/texto019.asp>
44. TEIXEIRA, Luís Eduardo Fontoura. 2002. Art déco ou a Modernidade Tranquilizadora. mimeo.
45. TEIXEIRA, 2003, In PEIXER, Zilma Isabel (coord). Levantamento Histórico e Arquitetônico dos sítios históricos de Lages/SC. FAPESC/UNIPLAC. Lages. (Relatório)

46. VIANY, Alex, 1993. Introdução ao cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Revan.
47. VIEIRA FILHO, Dalmo, VIEIRA, Silvia B. Spricigo. 2002. Projeto de restauração do Cine-theatro Tijuca. mimeo
48. WENDERS, Win. A paisagem urbana. In Hollanda, Heloísa Buarque de (org). 1994. Cidade. Revista do Patrimônio. nº 23. Rio de Janeiro: IPHAN, p. 181. (Publicado originalmente em La Verité des images, Paris, L'Arche, 1992).

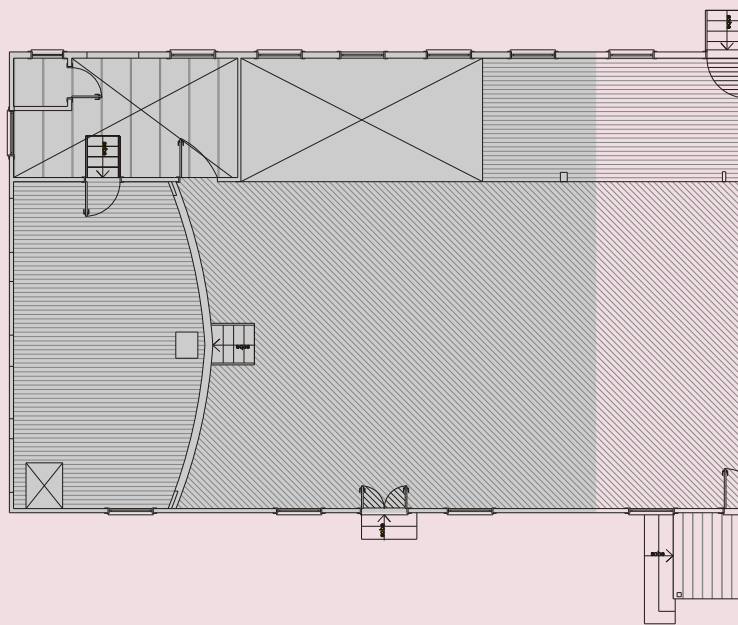
Bibliografia consultada

49. AZEVEDO, Mário Luiz Neves de. Espaço Social, Campo Social, Habitus e Conceito de Classe Social em Pierre Bourdieu. Disponível na internet em agosto de 2008. <http://www.espacoacademico.com.br/024/24cneves.htm>
50. BAUDRILLARD, Jean. 202. Cultura y Simulacro. 6ª ed. Barcelona : Editorial Kairós.
51. BAUMAN, Zygmunt. 2001. Modernidade líquida. tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed.
52. BOLLE, Willi. 2000. Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin. 2ª ed. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo.
53. BUCK-MORSS, Susan. 2002. Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos.
54. CANEVACCI, Massimo. 1997. A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel.
55. FABRIS, Annateresa. 2000. Fragmentos urbanos: representações culturais. São Paulo: Studio Nobel.
56. FERRARA, Lucrécia D'Alessio. 1993. Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental. São Paulo: USP.
57. GIDDENS, Anthony. 1991. As consequências da modernidade. tradução Raul Fiker. São Paulo : Editora UNESP.
58. GOMES, Paulo Emílio Sales. 1996. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo : Paz e Terra.
59. HABERMAS, Jürgen. 2002. O Discurso Filosófico da Modernidade. tradução, Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo : Martins Fontes
60. PEIXOTO, Nelson Brissac. 2004. Paisagens Urbanas. 3ª ed. São Paulo : Editora Senac.

61. SANTANA PAULO, Viviane de. O Brasil, o óbvio e o obtuso na vida do filósofo Vilém Flusser – uma aproximação com Stefan Sweig e Roland Barthes. Revista de Cultura. [online]. 2003, nº 36. Disponível na internet em maio de 2005. <www.secrel.com.br/jpoesia/ag36flusser.htm>
62. VIRILIO, Paul. 1988. Estetica de la desaparición. Barcelona : Editorial Anagrama.
63. XAVIER, Ismail (org). 1983. A Experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal - Embrafilme.

Anexos

CINE MONROE



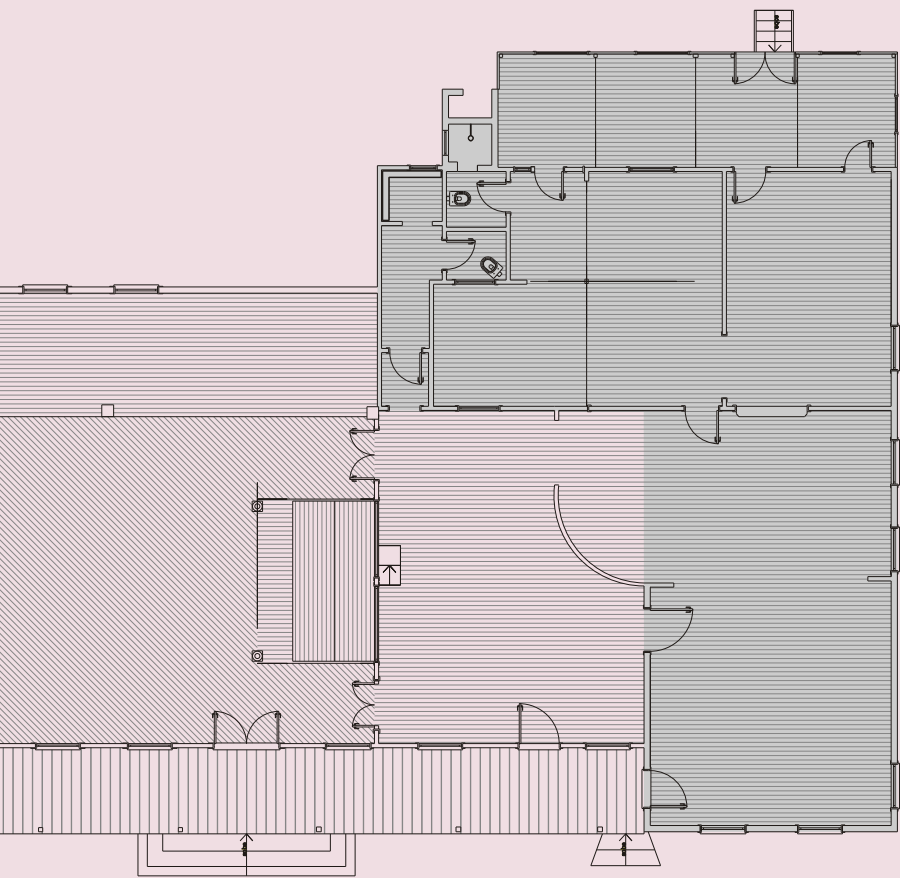
PLANTA BAIXA - TÉRREO

PALCO

PLATÉIA

PROVÁVEIS AMPLIAÇÕES/ALTERAÇÕES

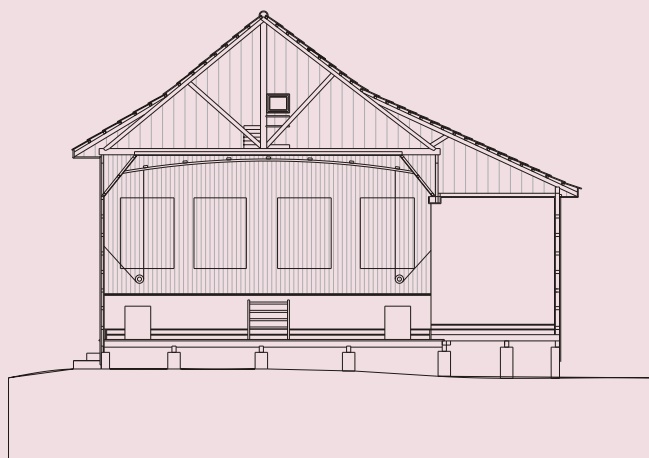
CINE LUMBER



PROJEÇÃO

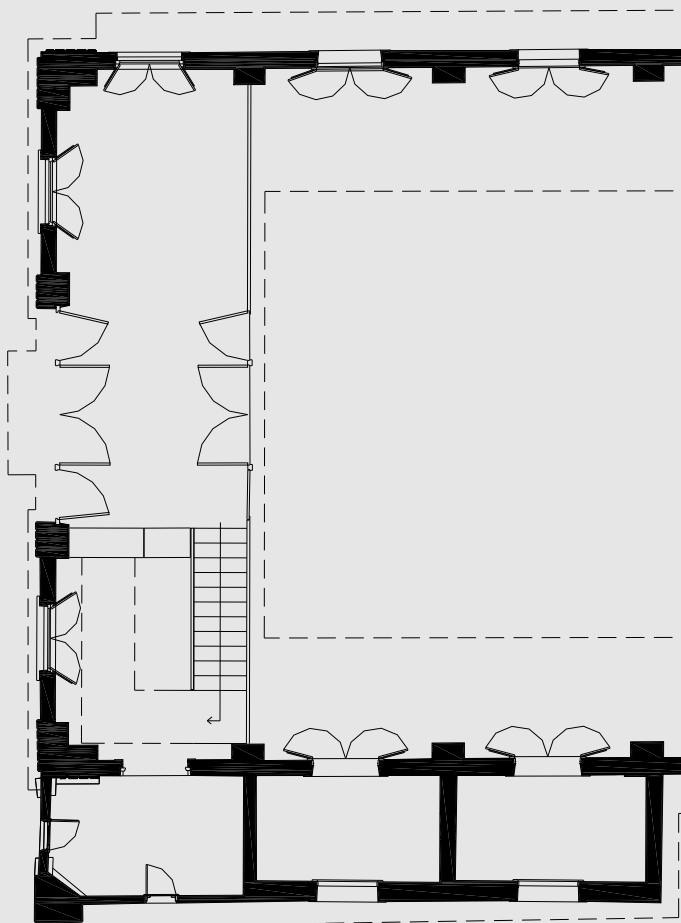
FOYER

BAR/RESTAURANTE



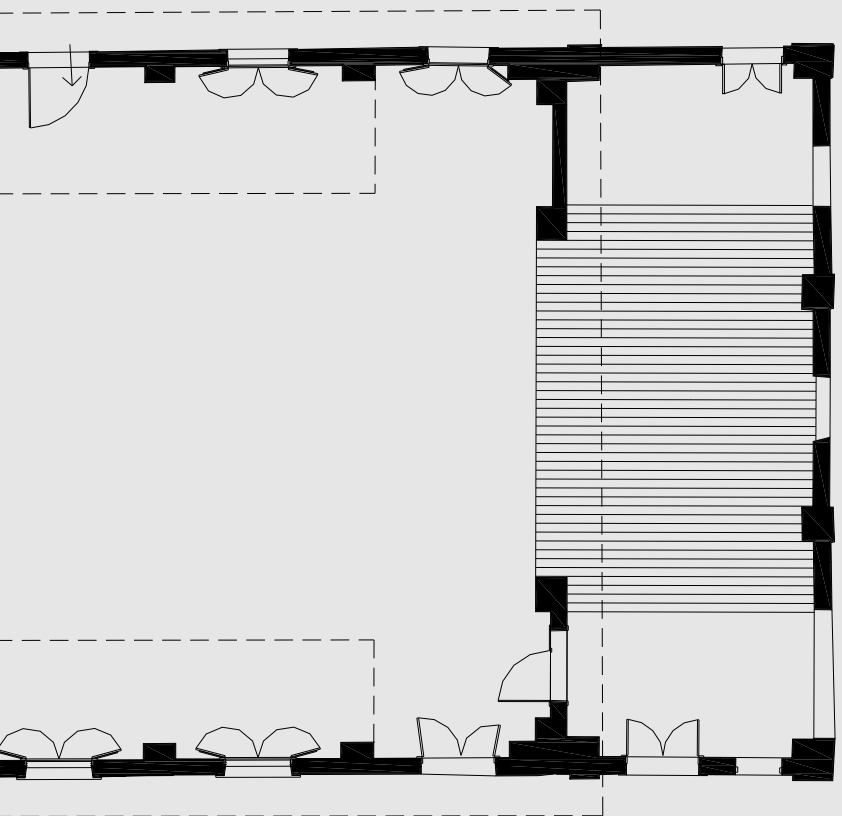
CORTE TRANSVERSAL

CINE-THEATRO DE TIJUCAS



PLANTA BAIXA - TÉRREO

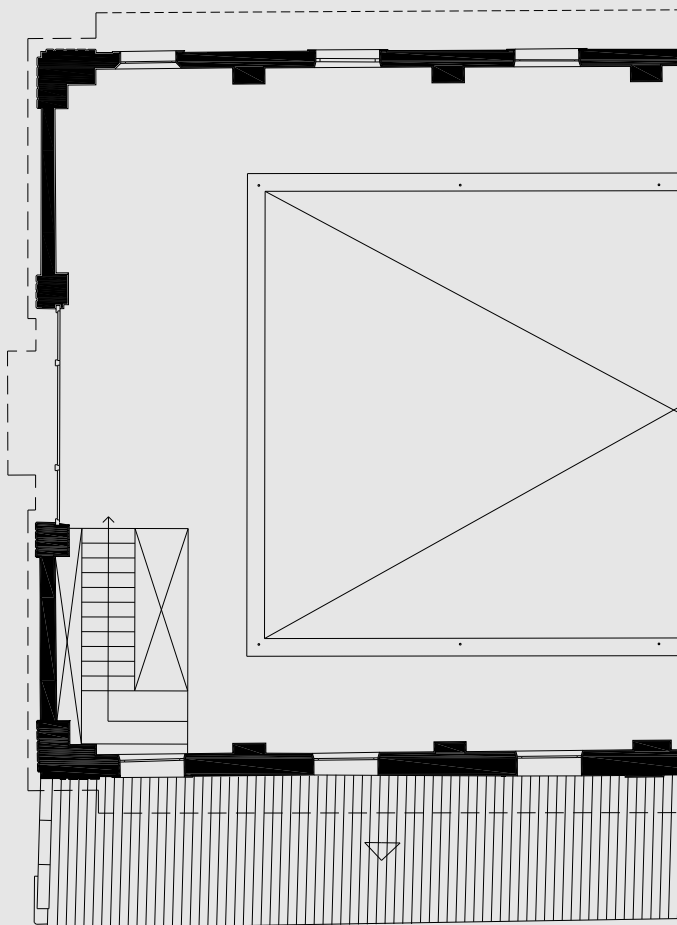
FOYER



0m 1m 2m 3m

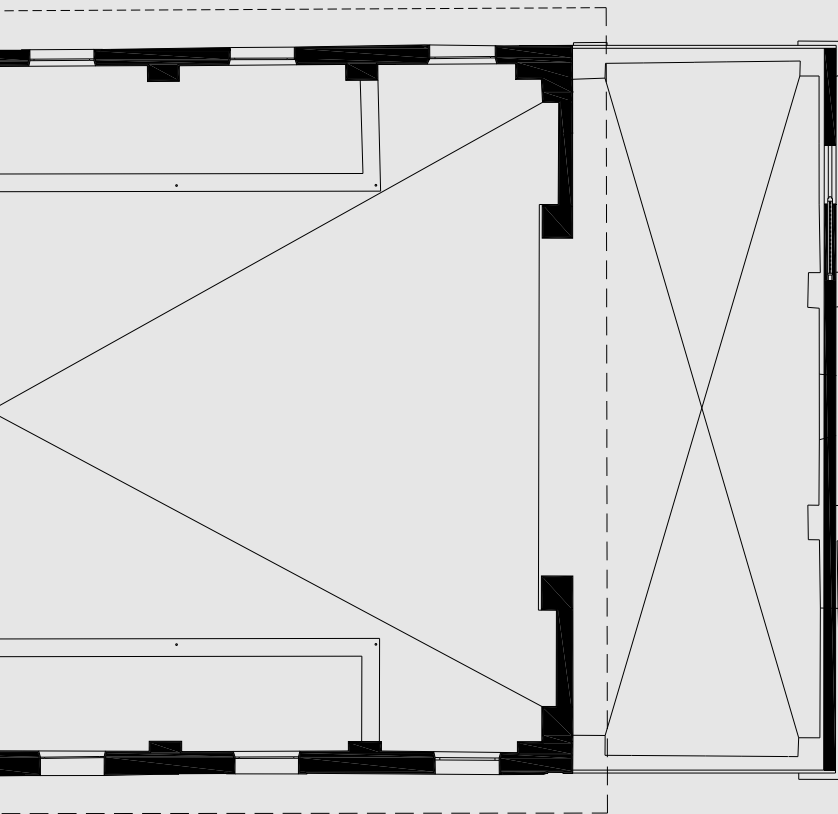
PLATÉIA

PALCO



PLANTA BAIXA - MEZANINO

GALERIA



0m 1m 2m 3m

PALCO

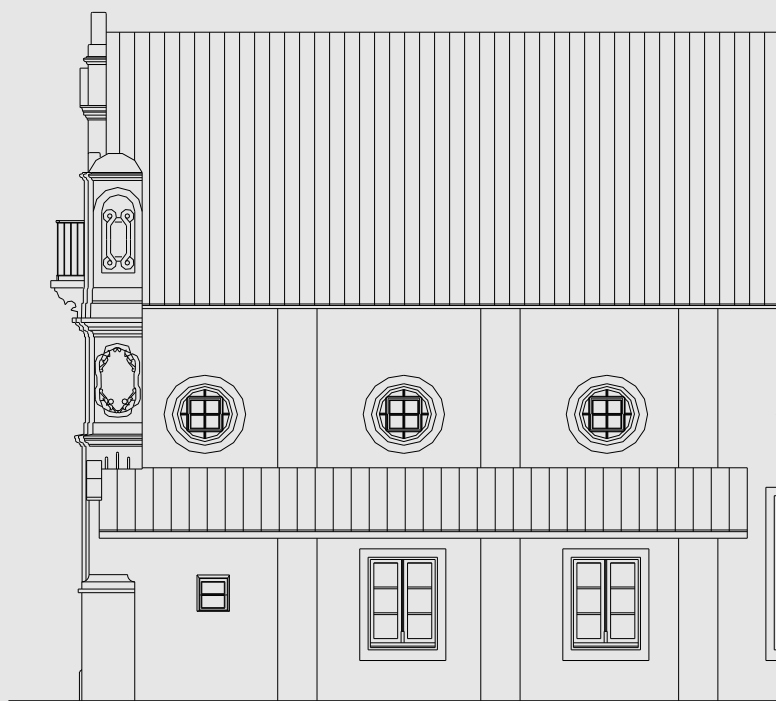


ELEVAÇÃO PRINCIPAL

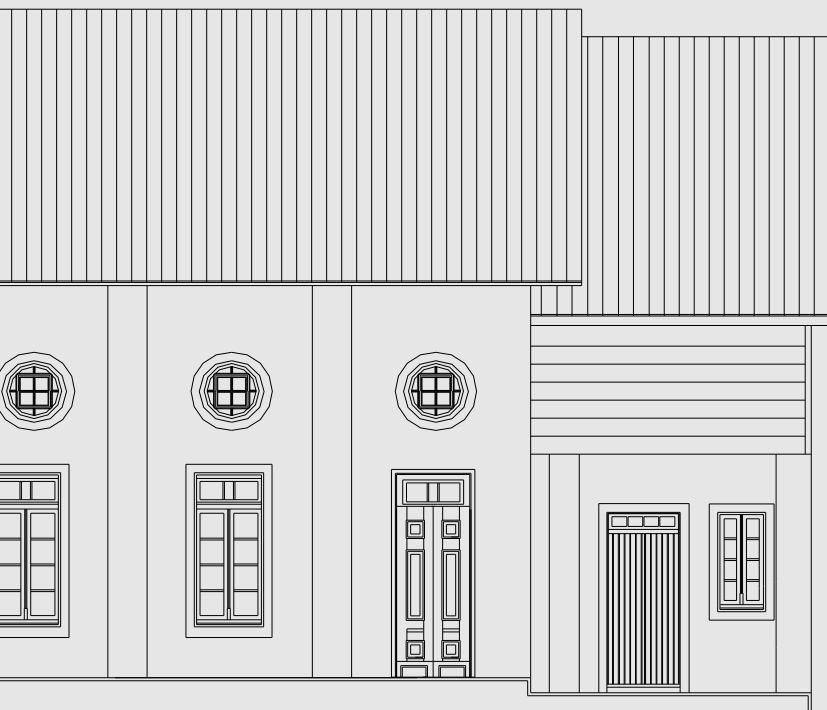
RO TIJUCAS



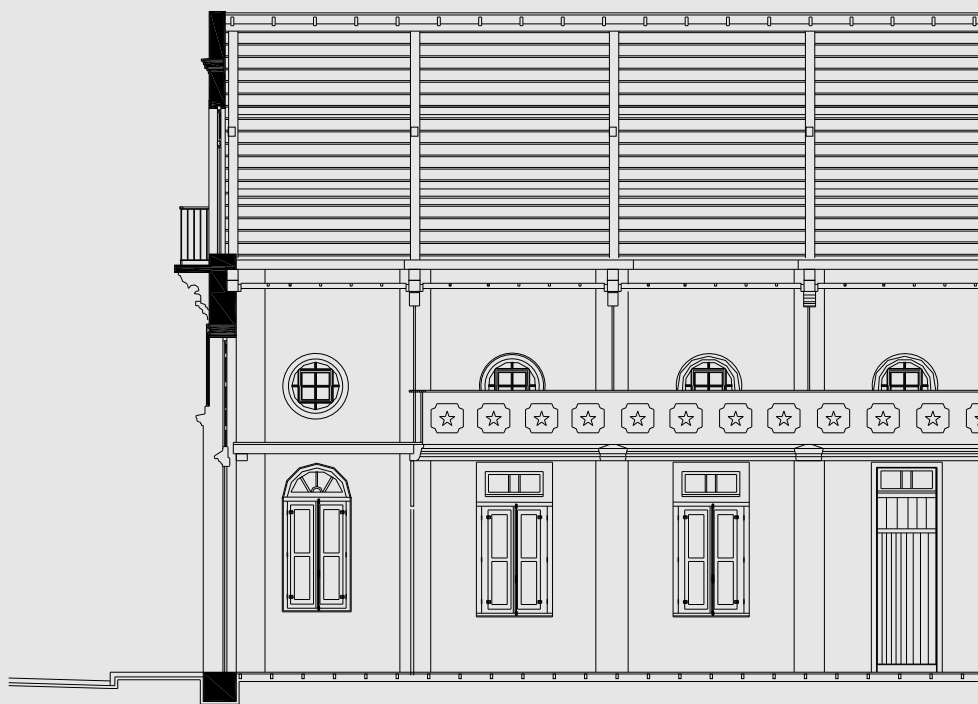
0m 1m 2m 3m



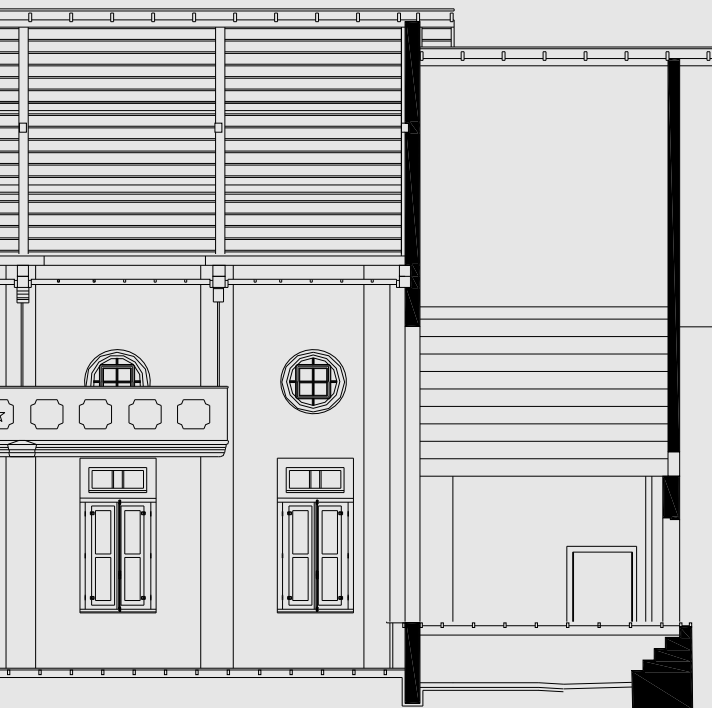
ELEVAÇÃO LATERAL



0m 1m 2m 3m



CORTE LONGITUDINAL



0m 1m 2m 3m

CINE CARLITOS

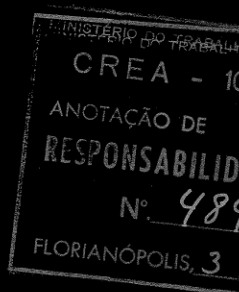
MARQUIZE (ACRILICO)

COBERTUR

CALHA



CALHA



A - E S C. 1:50

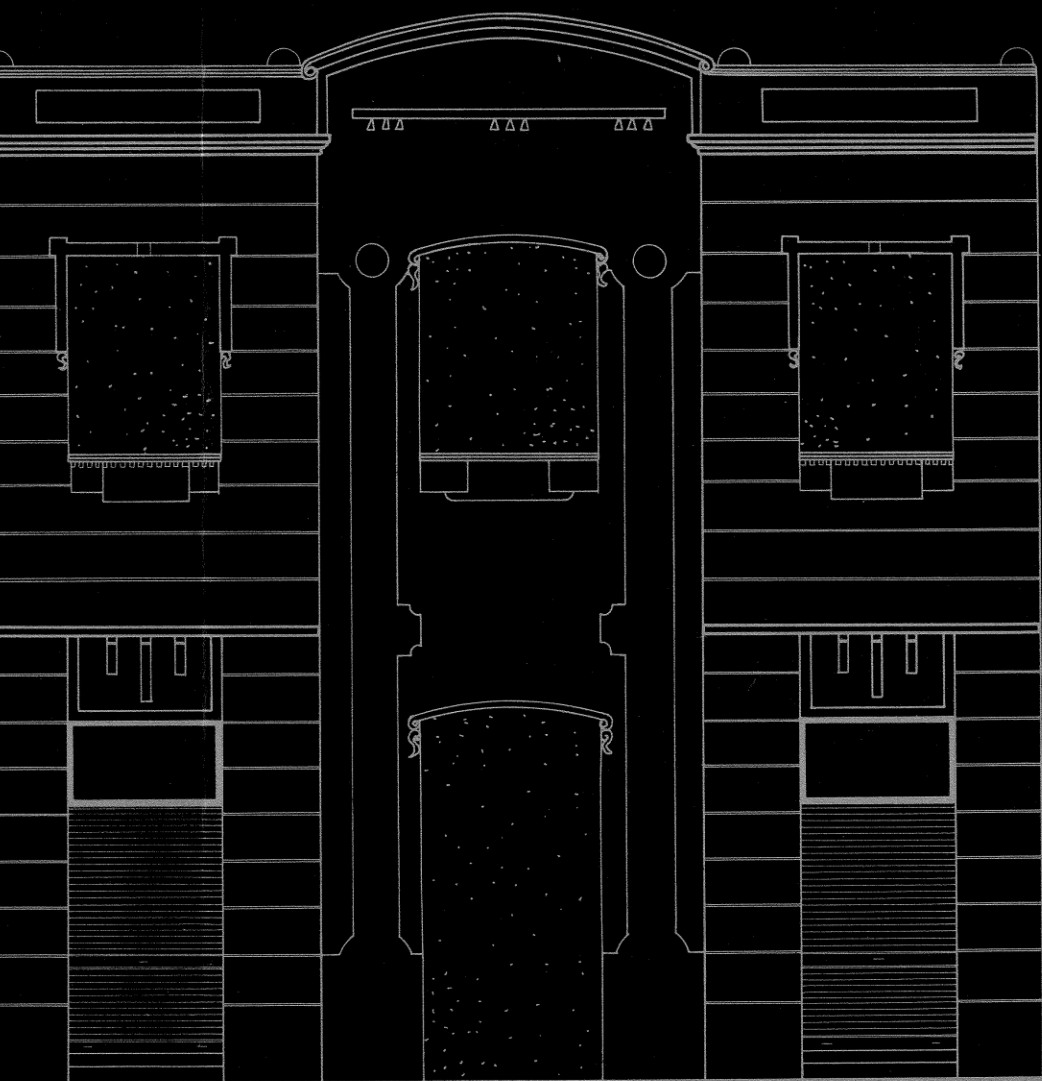
HO E PREVIDENCIA SOCIAL
D. REGIAO
ADE TECNICA
4.68
10 19 68

GALHA

MARQUIZE
(ACRILICO)

MARQUIZE
(ACRILICO)

FA



ACHADA P/ RUA ANTÔNIO LUZ - ESC. 1:50



ESTATÍSTICAS

A'REA EXISTENTE	281.88m ²	—	2.269.134m ³
ACRÉSCIMO	31.56m ²	—	82.680m ³

PROJETO P/ REFORMA E ACRÉSCIMO
NO PRÉDIO DA RUA JOÃO PINTO Nº
30 P/ CINEMA EM FLORIANOPOLIS SC.

CONSTRUTORA

PROPRIETÁRIO: *Adhemar*

PROJETO: *Adhemar*

CONSTRUÇÃO: *Adhemar*



DESENHO:
ADHEMAR

DATA:
24-9-68

FÔLHA Nº
A/02

NEY BAPTISTA TORRES



PLANTA D



2ª PLATÉIA - CAB. PROJEÇÃO
ESC. 1: 50

FÔRRO DE EUCATEX ISOLAN-
TE BISOTADO DE 60x60(PLAQUETAS)
C/ PINTURA NA COR AZUL

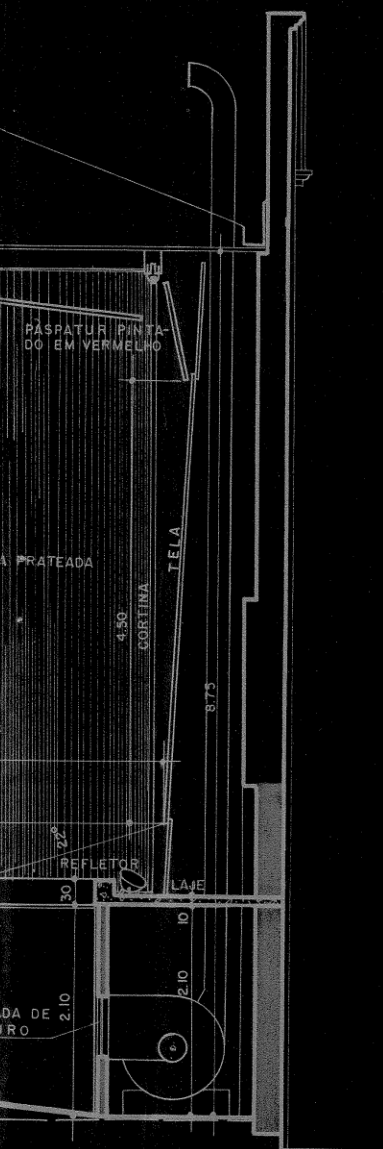
ESPIRRADO GÊLO

TACO

LASTRO DE CONCRETO

CORR

ENT
AR



MEIO FIO DO PASSEIO

PROJ. DA MARQUIZE (EM ACRILICO)

ALINH. PREDIAL

10.79

1.50
80

1.50
80

PORTA DE ENROLAR

HALL DE
ENTRADA
8.40 m²

SANIT. MASCUL.

SANIT. FEMININO

BILHETER.
0.96 m²

GERÊNCIA
2.40 m²

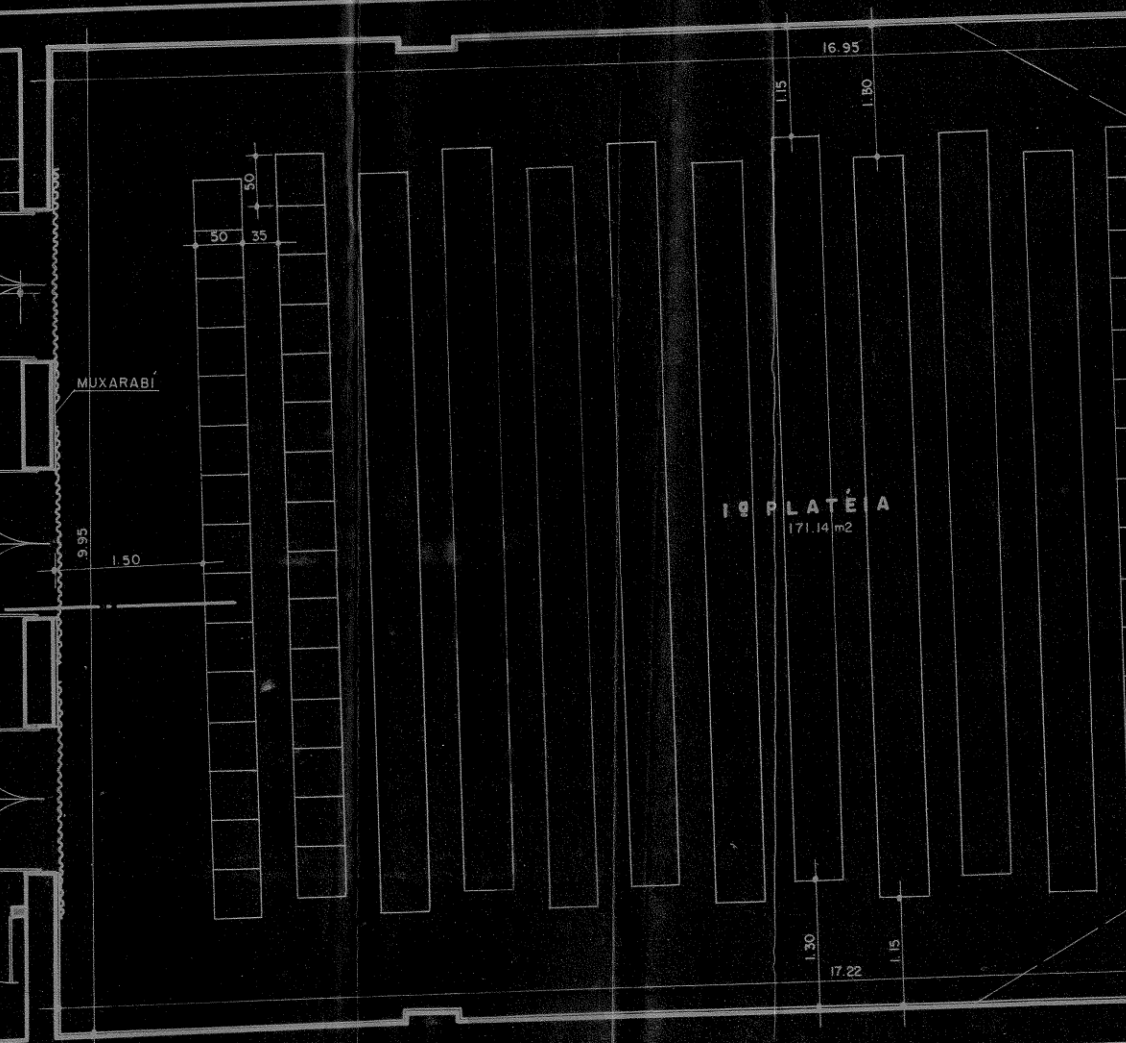
SALA DE ESPERA
51.08 m²

BOMBONIERE
2.40 m²

CARTAZES

CARTAZES

PLANTA DO



PAV. TÉRREO - ESC. 1:50



FACHADA P/ RUA JOÃO PINTO - ESC. 1:50

MINISTÉRIO DO TRABALHO E PREVIDÊNCIA SOCIAL


CREA - 10ª. REGIÃO

ANOTAÇÃO DE *out*

RESPONSABILIDADE TÉCNICA

Nº. *484.68*

FLORIANÓPOLIS, *3/10/1968*

<p>PROJETO P/ REFORMA E AGRÉSCIMO NO PRÉDIO DA RUA JOÃO PINTO Nº 30, P/ CINEMA EM FLORIANÓPOLIS S.C.</p>							
<p>CONSTRUTORA</p> <p>PROPRIETÁRIO - <i>Mário Batista</i></p> <p>PROJETO - <i>Mário Batista</i> Eng. Civil - Cat. Prof. nº 1.151 - D. Crea/P. Região</p> <p>CONSTRUÇÃO - <i>Mário Batista</i></p>	<table border="1"> <tr> <td>DESENHO:</td> <td>ADHEMAR</td> </tr> <tr> <td>DATA:</td> <td>23-9-68</td> </tr> <tr> <td>FL. Nº</td> <td>A/01</td> </tr> </table>	DESENHO:	ADHEMAR	DATA:	23-9-68	FL. Nº	A/01
DESENHO:	ADHEMAR						
DATA:	23-9-68						
FL. Nº	A/01						

NEY BAPTISTA TORRES

CINE SÃO JOSÉ

Projeto

para a construção do "Cine São José"

PROPRIEDADE DOS

ESTABELECIMENTOS JOSÉ DAUX S.A. COMERCIAL

ÀS RUAS PE. MIGUELINHO E VIC. OURO PRETO - FLORIANÓPOLIS

Autores:

MOELLMANN & RAU LTDA.

ENG. RESPONSÁVEL

REG. 105 - CARTERA 99-D

Construtores:

MOELLMANN & RAU LTDA.

ENG. RESPONSÁVEL

REG. 105 - CARTERA 99-D

ESPAÇOS PARA CARIMBOS

8 FOLHAS

FOLHA 6

JUNHO DE 1951

DEP. SAÚDE PÚBLICA

MOELLMANN &
RAU LTDA.
CONSTRUTORES
RUA. MAL. GUILHERME, 7

DEPARTAMENTO DE SAÚDE PÚBLICA
P. Saúde
Florianópolis, 1951
Assinado: [Assinatura]

DIRE. OBRAS PÚBLICAS

PREFEITURA MUNICIPAL

DIRETORIA DE OBRAS PÚB. II
Serviço de Água e Esgoto
Florianópolis

PREFEITURA MUNICIPAL DE FLORIANÓPOLIS

PROJ. 105-1951

Diretor de Obras: [Assinatura]

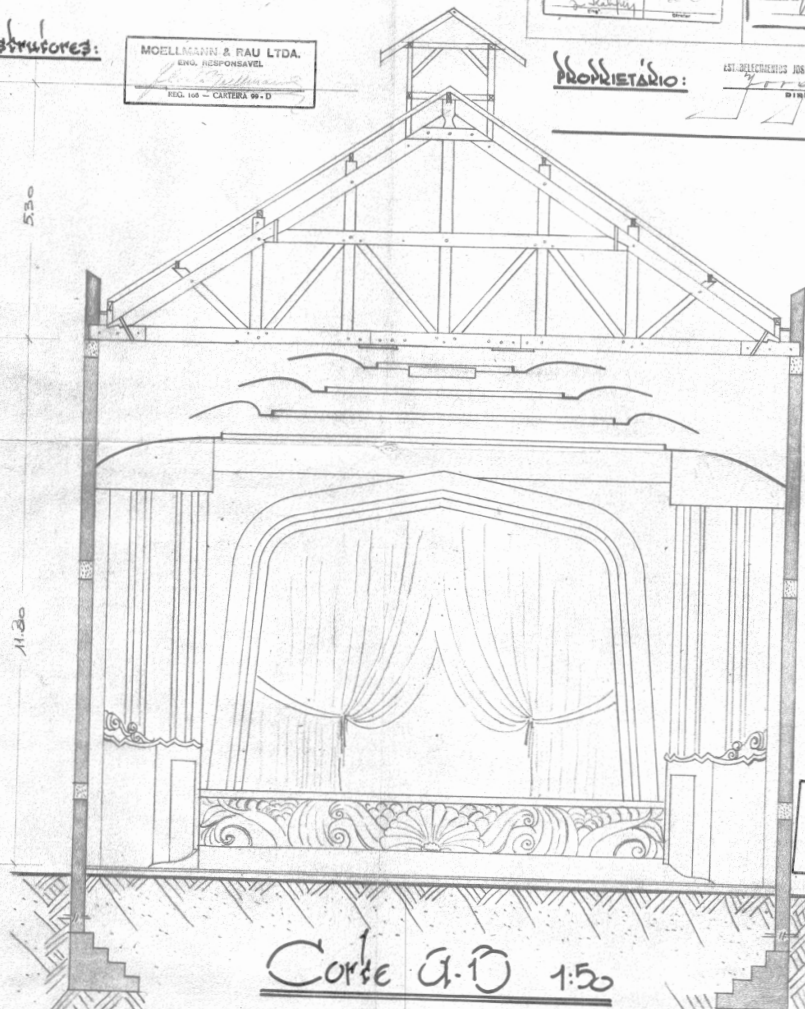
APROVADO 4/10/51
Sendo: [Assinatura]

Calendário de Obras: [Assinatura]

PROPRIETÁRIO:

EST. ESTABELECIMENTOS JOSÉ DAUX S.A. COMERCIAL

DIRETOR



MOELLMANN & RAU LTDA.
CONSTRUTORES
RUA MAL. GUILHERME,
FLORIANÓPOLIS

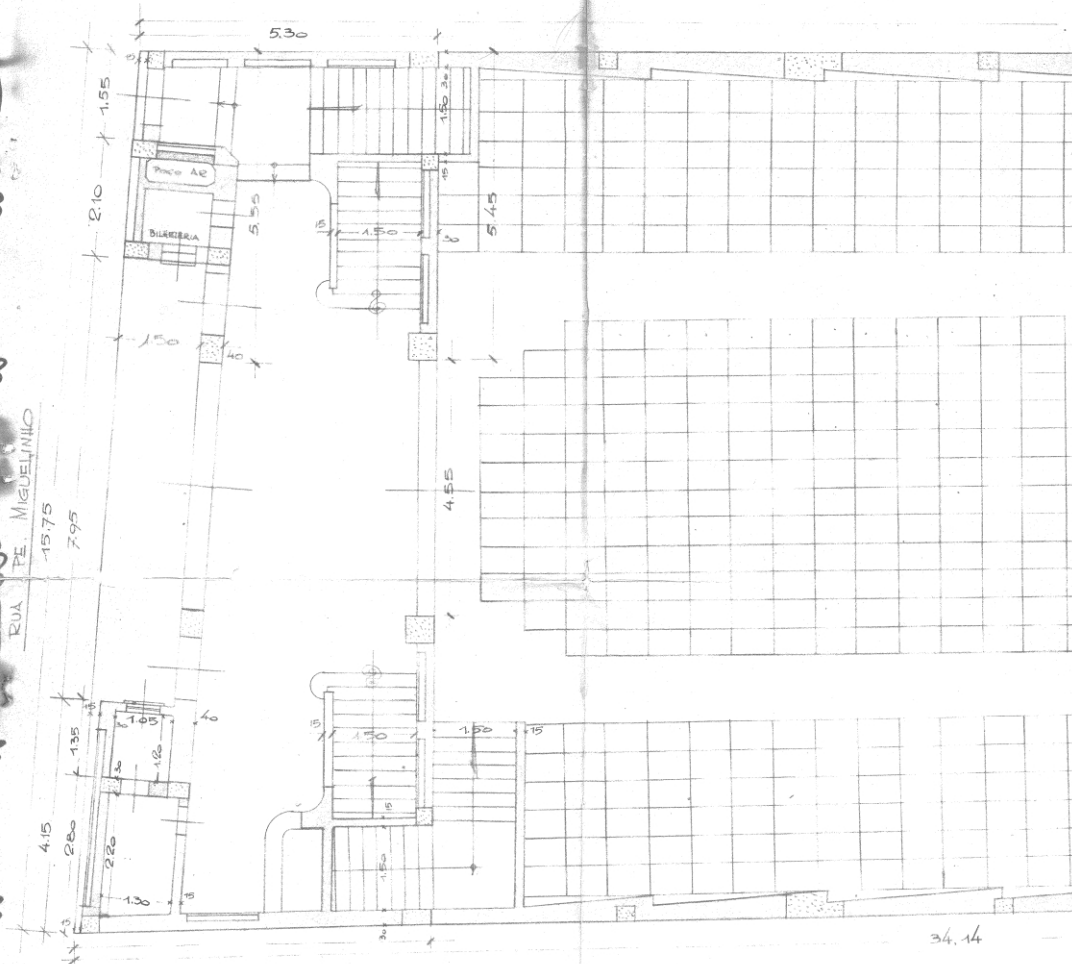
para a construção do "Cine São José"

PROPRIEDADE DOS

ESTABELECIMENTOS JOSÉ DAUX S.A. COMERCIAL

ÀS RUAS PE. MIGUELINHO E VISC. OURO PRETO - ILORIANOPOLIS

MOELLMANN & RAU LTA.
CONSTRUTORES
RUA MAL. GUILHERME, 1
FLORIANÓPOLIS



ESPAÇOS PARA CARIMBOS

8 FOLHAS

FOLHA 1

JUNHO DE 1951

DEP. SAÚDE PÚBLICA

DIR. OBRAS PÚBLICAS

PREFEITURA MUNICIPAL

**MOELLMANN &
RAU LTDA.**
CONSTRUTORES
RUA MAL. GUILHERME, 1

DEPARTAMENTO DE SAÚDE PÚBLICA
P. Distrito Sanitário
APROVADO

Florianópolis

DIRETORIA DE OBRAS PÚBLICAS
Serviço de Água e Esgoto
Florianópolis

APROVADO
Serviço Técnico

V. S.
Diretor

PREFEITURA MUNICIPAL DE FLORIANÓPOLIS
PROJETO Nº 4537

Divisão de Obras em 2.ª de 1951

APROVADO

Sessão do Pleno em 1.ª de 1951

de 1951

MOELLMANN & RAU LTDA.
ENG. RESPONSÁVEL

REG. 116 - CARTERA 10-D

CONSTRUTORES

MOELLMANN & RAU LTDA.
ENG. RESPONSÁVEL

REG. 106 - CARTERA 10-D

PROPRIETÁRIO:

ESTABELECIMENTOS JOSÉ BAIX A. A. COMERC

14,82

NA VILA CURU TESTO

LOTAÇÃO APROXIMADA: 673 LUGARES

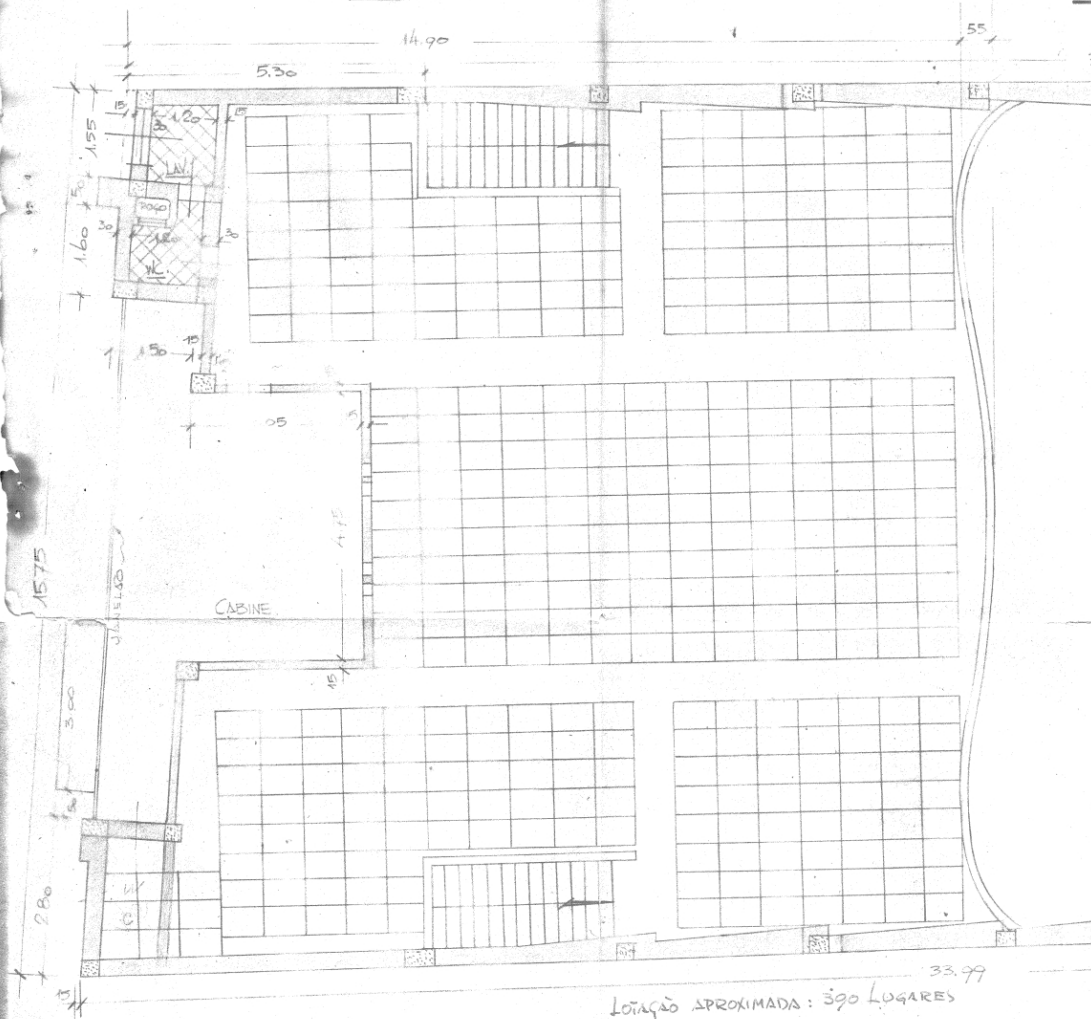


RAU

para a construção do "Cine São José"

ESTABELECIMENTOS JOSÉ DAUX S.A. COMERCIAL

MOELLMANN & RAU LTDA.
CONSTRUTORES
RUA MAL. GUILHERME, 1
FLORIANÓPOLIS



ESPAÇOS PARA CARIMBOS

8 FOLHAS

FOLHA 3

JUNHO DE 1951

DEP. SAÚDE PÚBLICA

DIRE. OBRAS PÚBLICAS

PREFEITURA MUNICIPAL

**MOELLMANN E
RAU LTDA.**
CONSTRUTORES
RUA MAL. GUILLERME, 1

DEPARTAMENTO DE SAÚDE PÚBLICA
F. Higiene Sanitária
APROVADO
Participação 18/05/51

DIRETORIA DE OBRAS PÚBLICAS
Serviço de Água e Esgoto
Florianópolis
APROVADO c/ V.S.
Sessão Técnica 22/7/51
J. Marinho Diretor

PREFEITURA MUNICIPAL DE FLORIANÓPOLIS
PROJETO N.º 4537
Diretoria de Obras, em 9 de Outubro de 1951
APPROVADO
Sessão do Projeto em 14/10/51 de 1951
MUNICÍPIO

Autores:

MOELLMANN & RAU LTDA.
ENG. RESPONSÁVEL
REG. 165 - CARTERA 99-D

Construtores:

MOELLMANN & RAU LTDA.
ENG. RESPONSÁVEL
REG. 165 - CARTERA 99-D

Proprietário:

ESTABELECIMENTOS JOSÉ DA SILVA & A. COMERCIAL

33.03

VAZIO

VENTILADOR
14.82

PARA

VENTILADOR



Planta da 2ª Matéria 1:50

RAU

Projeto

para a construção do "Cine São José"

PROPRIEDADE DOS

ESTABELECIMENTOS JOSÉ DAUX S.A. COMERCIAL

ESTABELECIMENTOS JOSÉ DAUX S.A. COMERCIAL
ESTRUTURA
SINCRON

MOELLMANN & RAU LTDA.
ENG. RESPONSÁVEL

REG. 106 - CARTERA 00-D

AS RUAS DE MIGUELINHO E VISC. CUIRÃO PRETO

LANTERNIM

TORRE C/
poço de
ventilação

2.25

3.50

1.25

75 x 75

75 x 75

75 x 75

7.10

1.34

2.00

1.65

11.65

2.95

NÍVEL ZERO

Luz
A.C.

3.00

Corte

OLHA

PREFEITURA MUNICIPAL

APPROVAL *[Signature]*

VENEZIANAS

VENEZIANAS

NEW ZEALAND

15

1

1

ATERRC

2. Page complete

MOTILMAN & BOLD LTD.

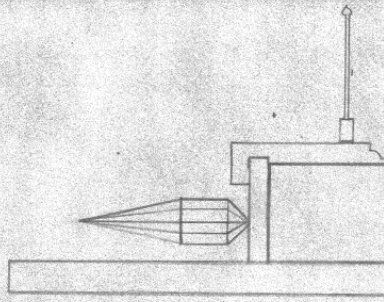
CONSTRUTORES

RUA MAL. GUILHERME.

FLORIANÓPOLIS

longitudinal 1:50

Fachada Principal 1:50
RUA PE. MIGUELINHO.



Projeto
para a construção do "Cine São José"
PROPRIEDADE DOS
ESTABELECIMENTOS JOSÉ DAUX S.A. COMERCIAL

DE RUAS PE. MIGUELINHO E VISC. OURO PRETO - FLORIANÓPOLIS
MOELLMANN & RAU LTDA.
ENG. RESPONSÁVEL

Custódios:

MOELLMANN & RAU LTDA.
 ENG. RESPONSÁVEL
 REG. 104 - CARTERA 99-D

Construtores:

ESPAGOS PARA CARIMBOS	8 FOLHAS	FOLHA 4	R
JUNHO DE 1951	DEP. SAÚDE PÚBLICA		
MOELLMANN & RAU LTDA. CONSTRUTORES RUA. MAL. GUILLERME, 1 DIR. OBRAS PÚBLICAS		DEPARTAMENTO DE SAÚDE PÚBLICA 1.ª Divisão de Engenharia Florianópolis, 18 de Junho de 1951 [Assinatura]	
DIRETORIA DE OBRAS PÚBLICAS Serviço de Água e Esgoto Florianópolis APROVADO: [Assinatura] V. 1.ª Data: 18 de Junho de 1951		PREFEITURA MUNICIPAL PROJETOS PARA O CINEMA 4537 Diretoria de Obras Públicas [Assinatura] 18-6-51	
[Assinatura] 18-6-51		[Assinatura] 18-6-51	

COMPLETADO POR ENG. A. COSTA
 18-6-51

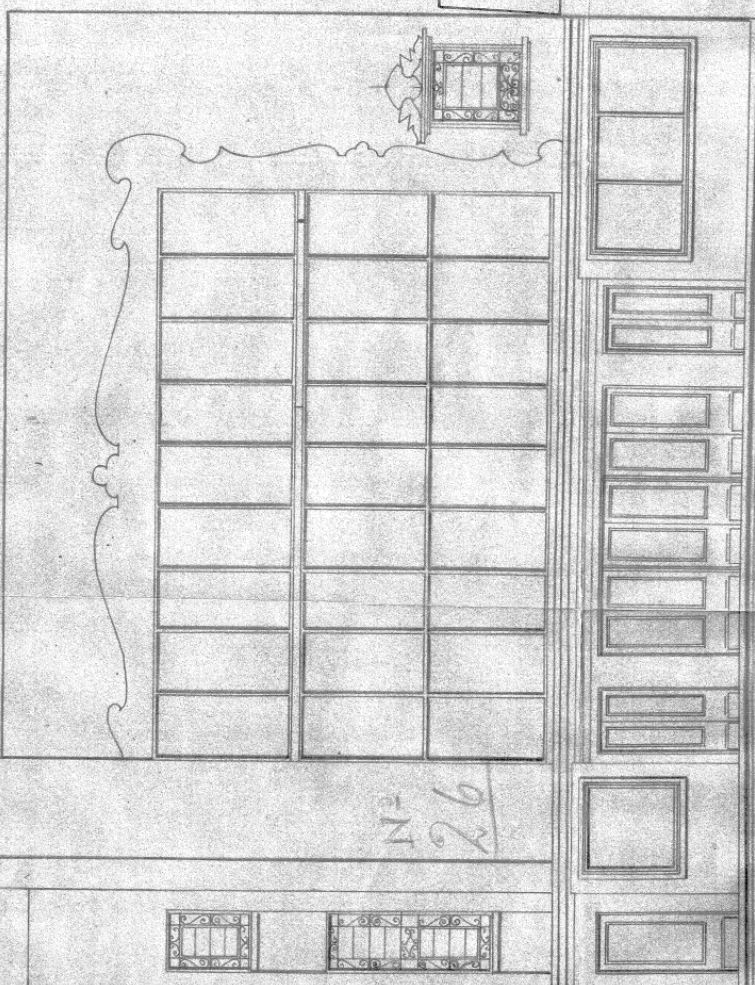
Proprietario:

DIRETOR



MOULLEMAN & RUI PA.
CONSTRUTORES
RUA MAL. GUILHERME, 1
FLORIANÓPOLIS

RAIL



Nº 26

Projeto

para a construção do "Cine São José"

PROPRIEDADE DOS

ESTABELECIMENTOS JOSÉ DAUX S.A. COMERCIAL

ÀS RUAS PE. MIGUELINHO E VISC. OURO PRETO - FLORIANÓPOLIS

Autores:

MOEMLMANN & RAU LTDA.
ENCL. RESPONSÁVEL
R. 100 - CARTERA 99-D

Construtores:

MOEMLMANN & RAU LTDA.
ENCL. RESPONSÁVEL
R. 100 - CARTERA 99-D

ESPAÇOS PARA CARIMBOS	8 FOLHAS FOLHA 7 R.
JUNHO DE 1951	DEP. SAÚDE PÚBLICA
MOEMLMANN & RAU LTDA. CONSTRUTORES RUA MAL. GUILHERME, 1	DEPARTAMENTO DE ENCL. RESPONSÁVEL APPROVADO R. 100 - CARTERA 99-D
DIR. OBRAS PÚBLICAS	PREFEITURA MUNICIPAL
DIRETORIA DE OBRAS PÚBLICAS Serviço de Água e Esgoto Florianópolis	PREFEITURA MUNICIPAL DA FLORIANÓPOLIS RUA 100 - 4527 Diretor de Obras Públicas 01/10/51
APPROVADO Sessão 10/10/51 ENCL. RESPONSÁVEL	APPROVADO 01/10/51

PROPRIETÁRIO:

ESTABELECIMENTOS JOSÉ DAUX S.A. COMERCIAL
R. 100 - CARTERA 99-D

Legenda:

TODAS AS INSTALAÇÕES SANITÁRIAS COM BARRAS IMPERMEÁVEIS E LAVATEIS DE 1,50 M.

PISOS DAS INST. SANITÁRIAS E SÁGUO DE ESPERA COM LADRILHOS DE CIMENTO.

PISOS DA PASSAGEM E DO DEPOSITO, NO SUBSOLO, CIMENTADOS.

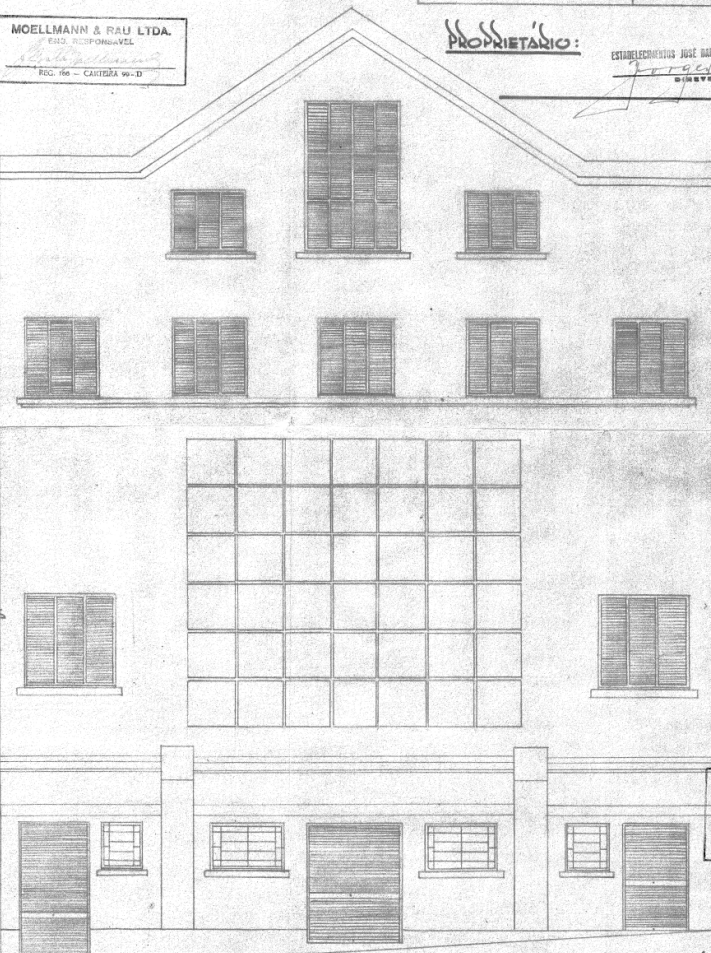
TODAS AS PAREDES DO SUBSOLO IMPERMEABILIZADAS ATÉ 1,80 M.

JANELAS DE TERRO BASCULANTES.

LANTERNIM COM VENEZIANAS, IDEM PAREDE DA RUA VISC. OURO PRETO.

VENTILAÇÃO ADICIONAL PARA O SALÃO PELAS ESCAMAS DO TETO, LANTERNIM, VENEZIANAS E EXHAUSTORES ELÉTRICOS ESPECIAIS.

VENTILAÇÃO DAS INSTALAÇÕES SANITÁRIAS DA PASSAGEM POR MEIO DE POÇO DE AR (CHAMINÉ) NA TORRE E EXHAUSTOR ELÉTRICO ESPECIAL.



Cinemas

DO TERRENO:

± 504,77 m²

DA CONSTRUÇÃO:

SUBSOLO 505,292 m²
TERRENO 504,77 m²
INTERMEDIÁRIO 300,102 m²
(2ª PLATEIA + CABINE) 286 m²

TOTAL = 1310,442 m²

MOEMLMANN & RAU LTDA.
CONSTRUTORES
RUA MAL. GUILHERME, 1
FLORIANÓPOLIS

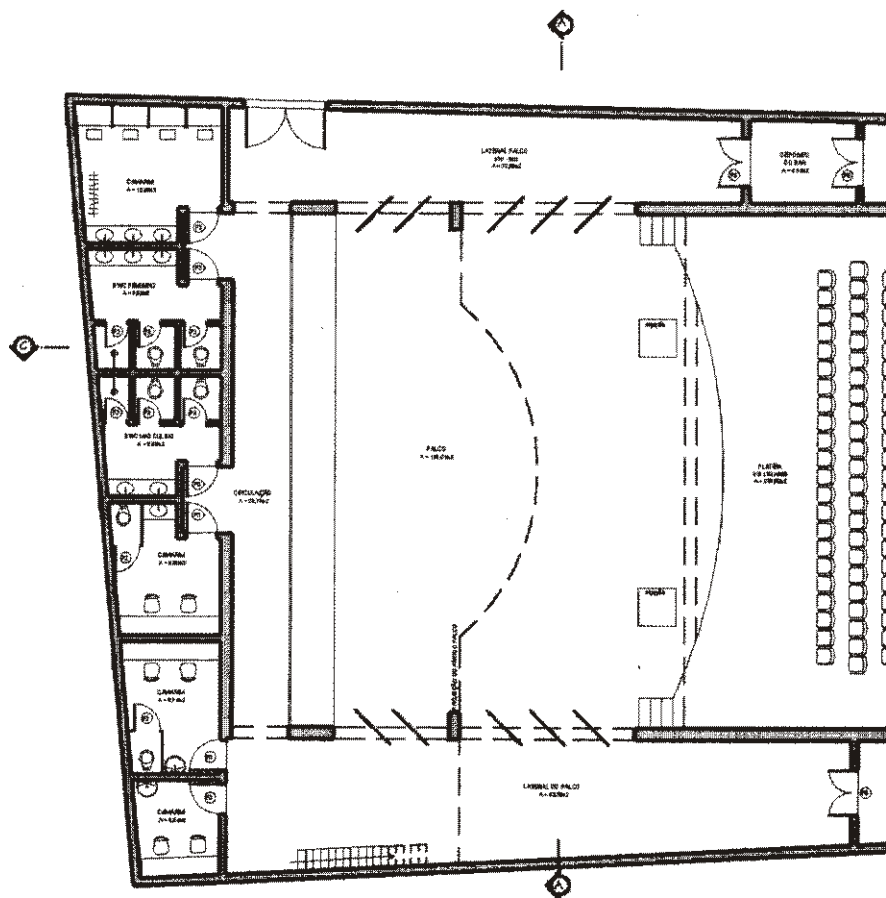
TACHADA POSTERIOR: RUA VISC. OURO PRETO 1:50

RAU

CINE MARAJÁ

CAMARINS

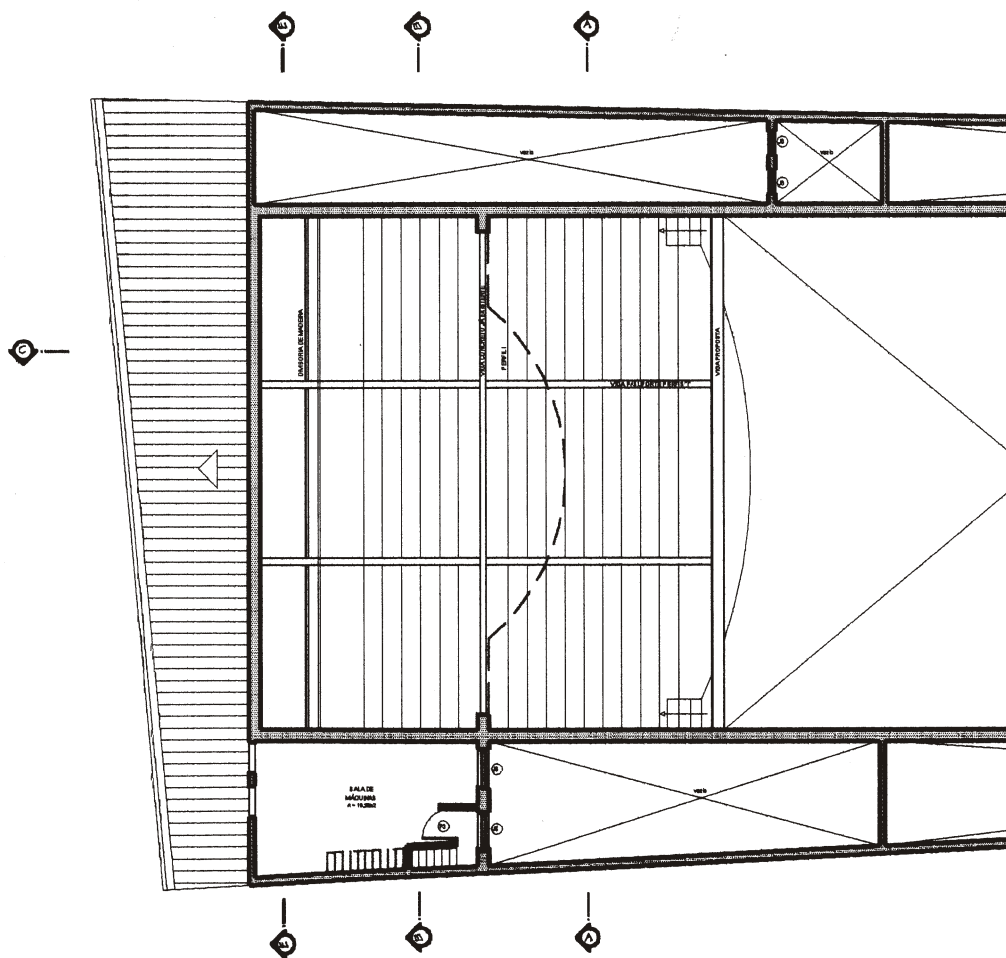
PALCO



PLANTA BAIXA - TÉRREO

URDIMENTO

VAZIO

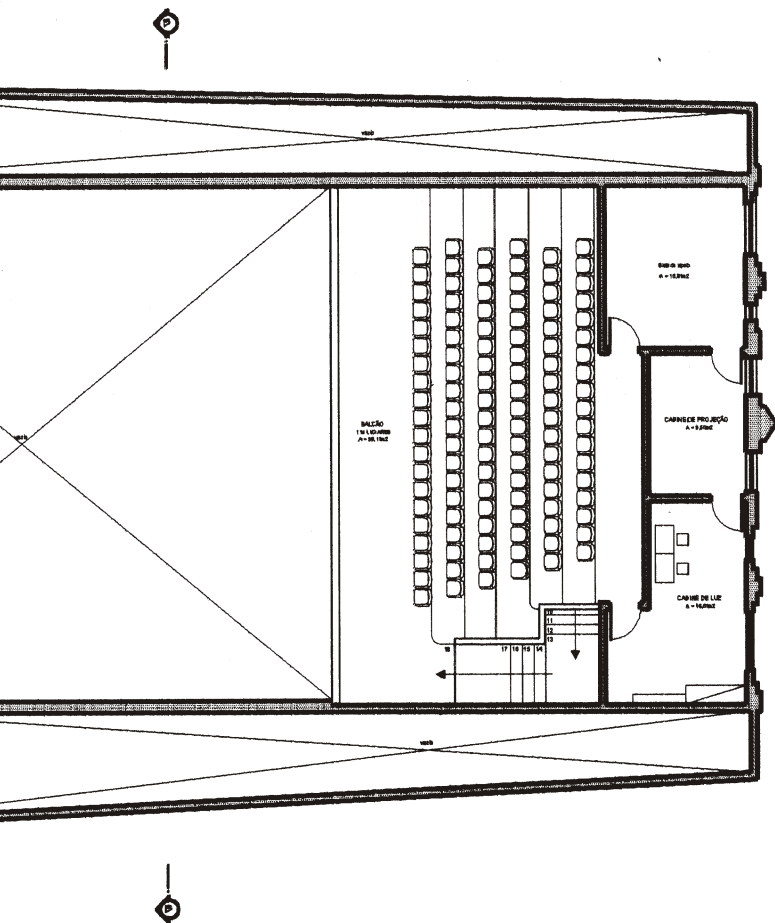


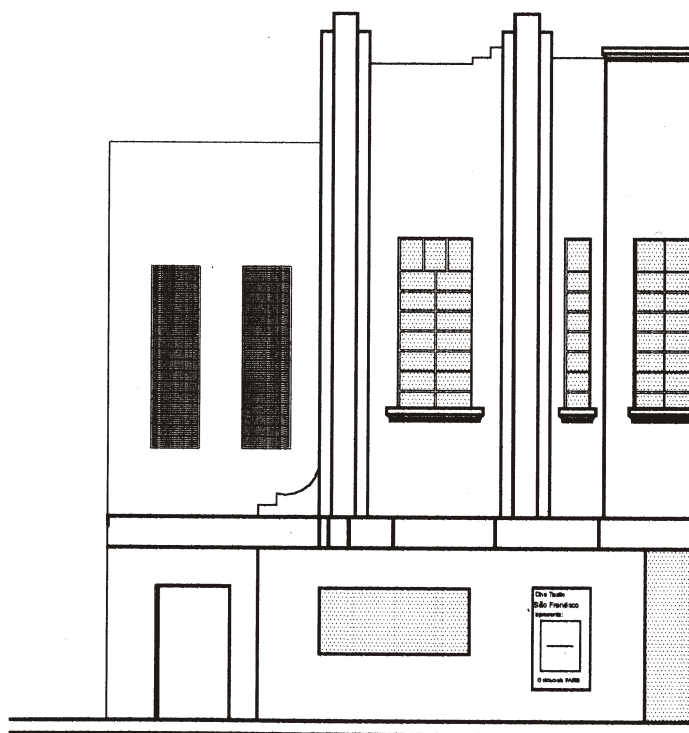
PLANTA BAIXA - 1º PAVIMENTO

DA PLATÉIA

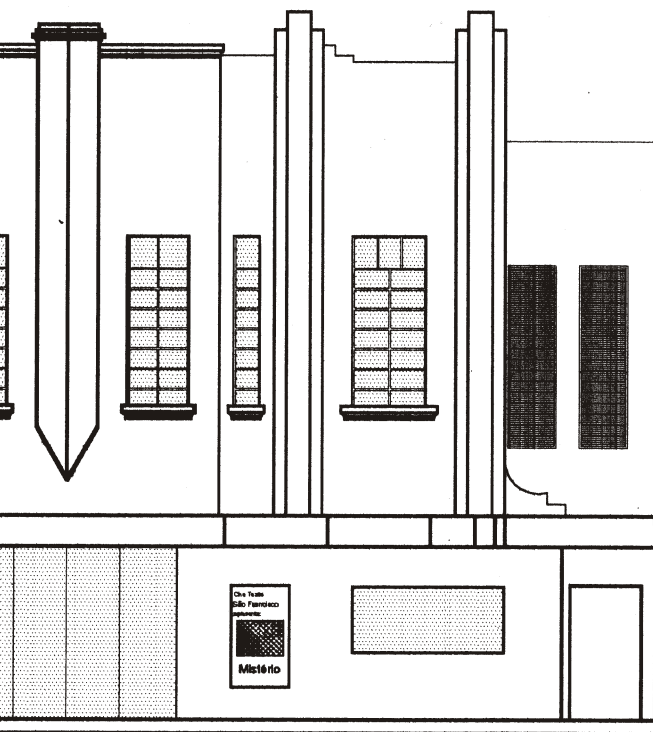
MEZANINO

PROJEÇÃO

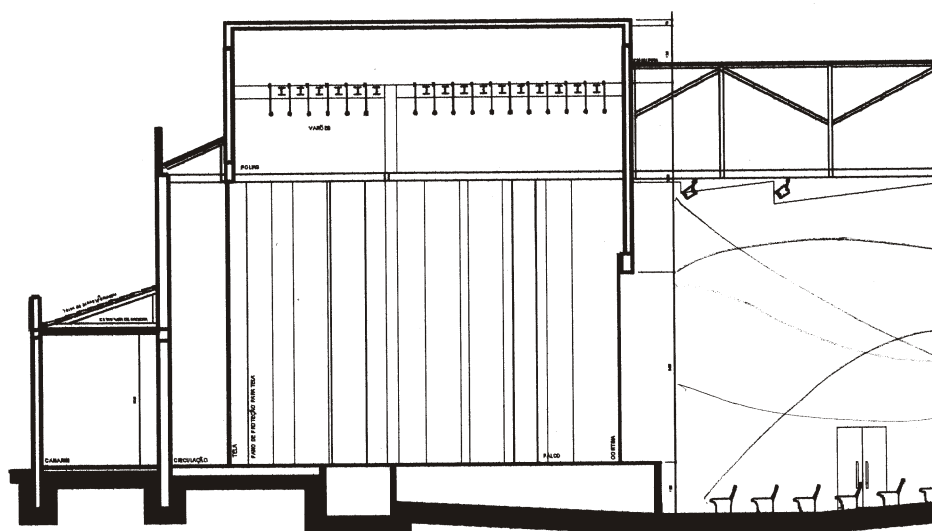




ELEVAÇÃO PRINCIPAL



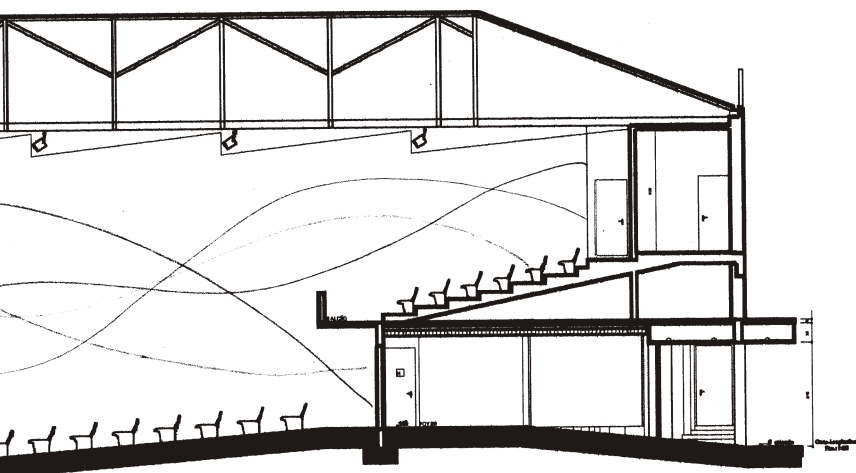
Postado Postal
Bm. 199



CORTE LONGITUDINAL

CAMARINS

PALCO

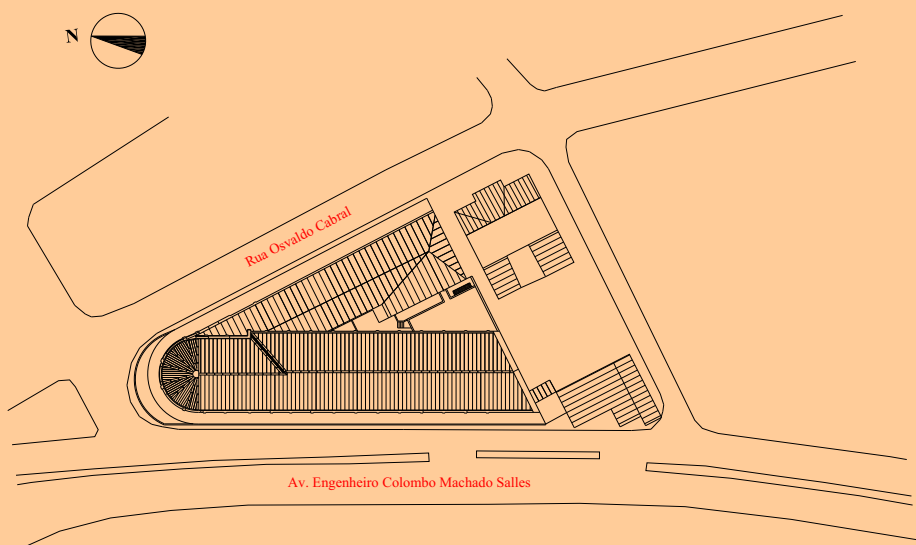


PLATÉIA

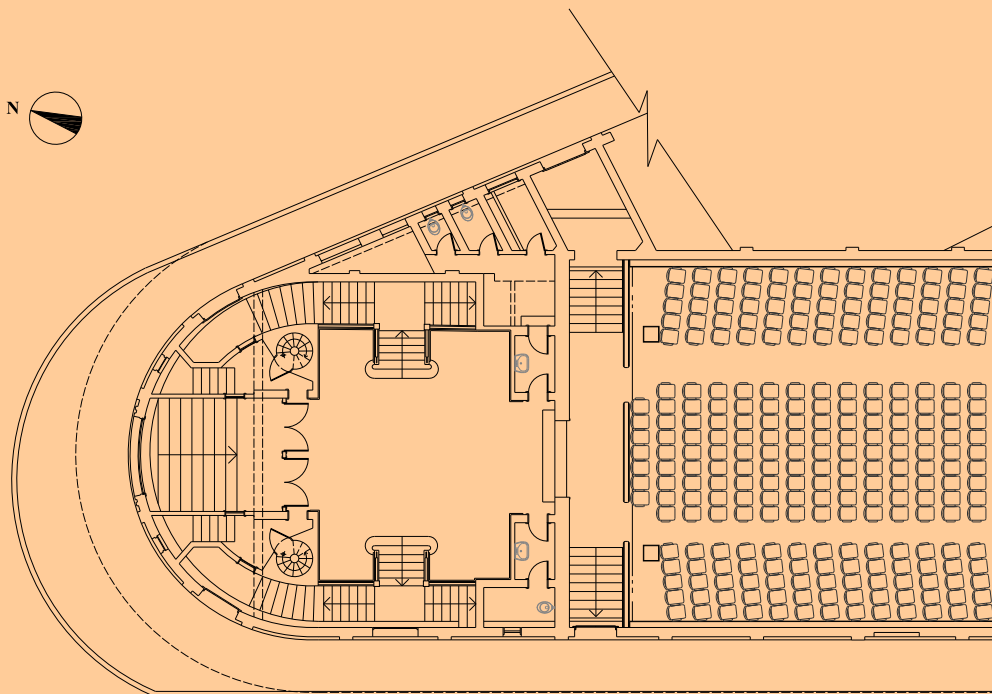
FOYER

ADM./CAFÉ

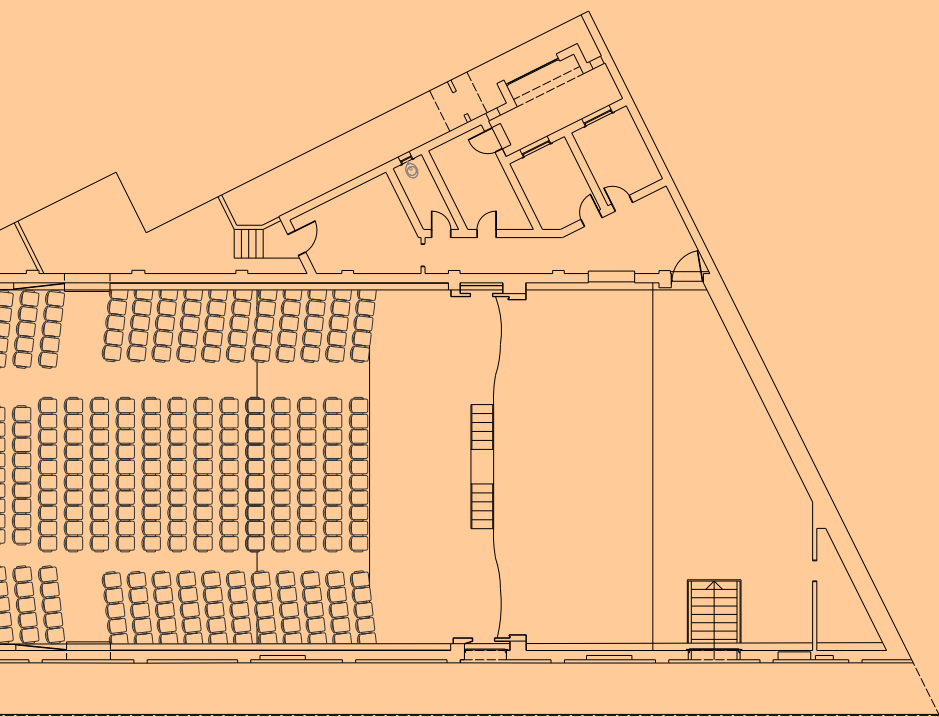
CINE MUSSI



IMPLANTAÇÃO

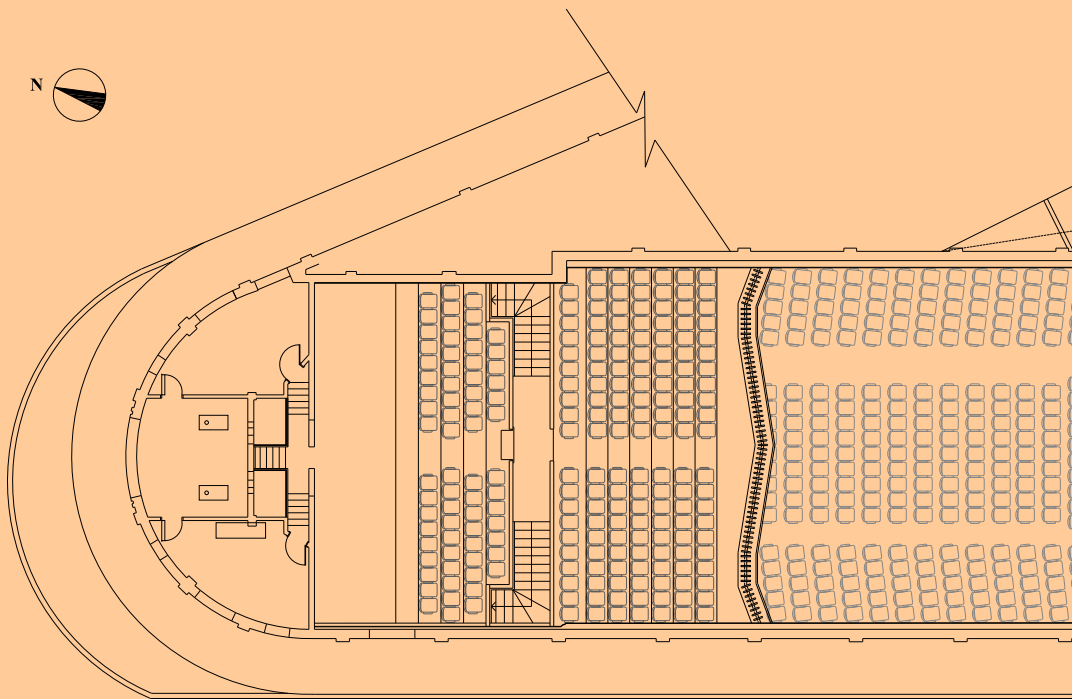


PLANTA BAIXA - TÉRREO

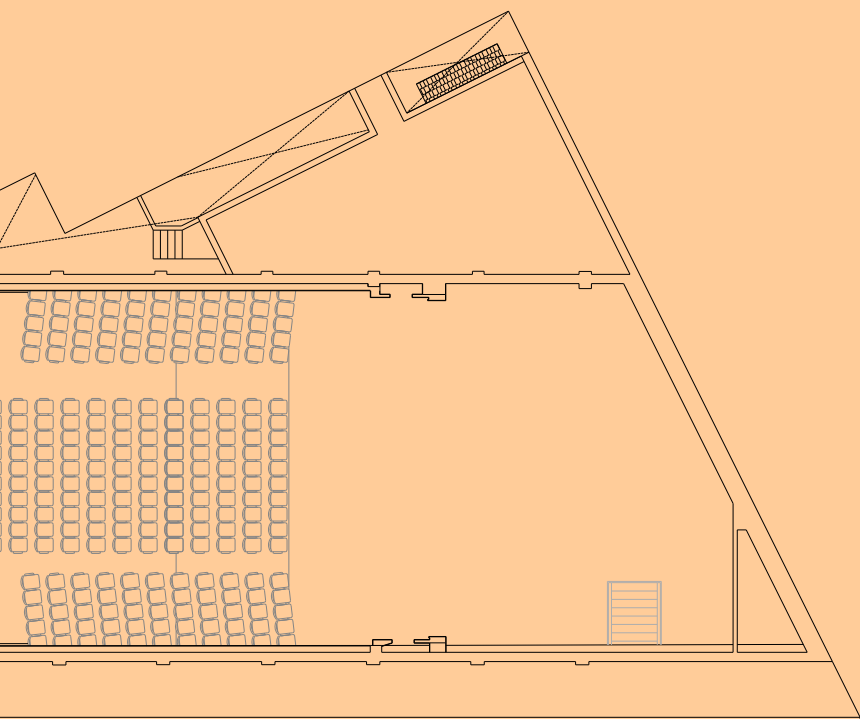


0m 1m 2m 3m

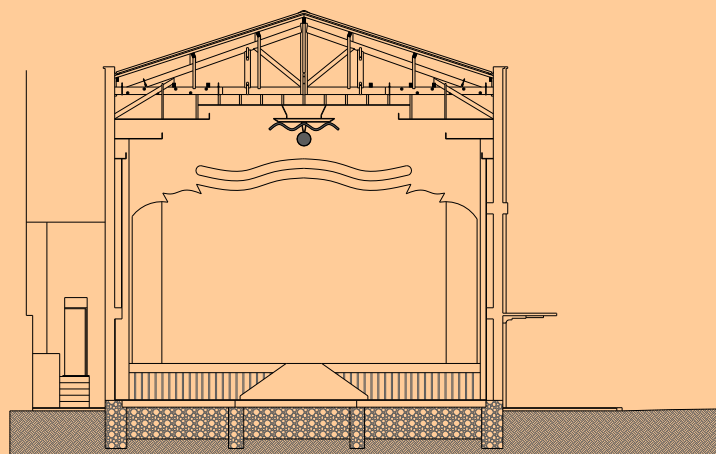
CINE MUSSI



PLANTA BAIXA - MEZANINO

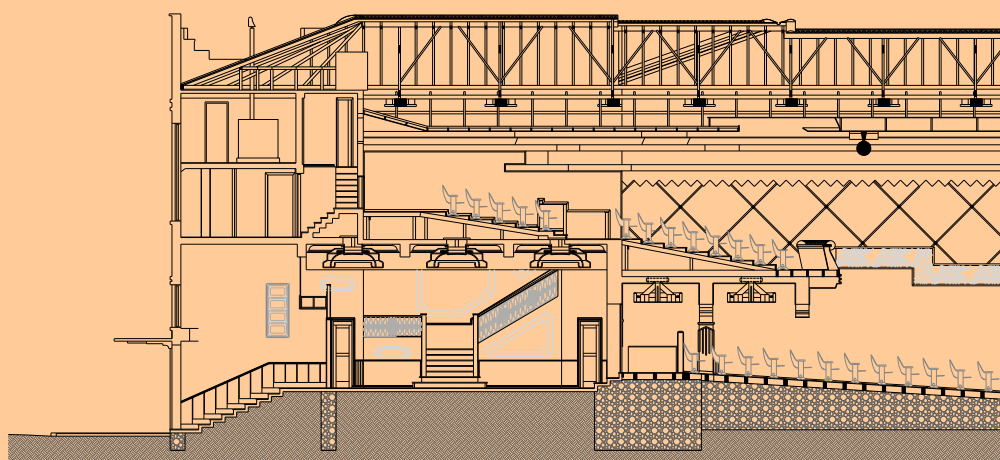


0m 1m 2m 3m



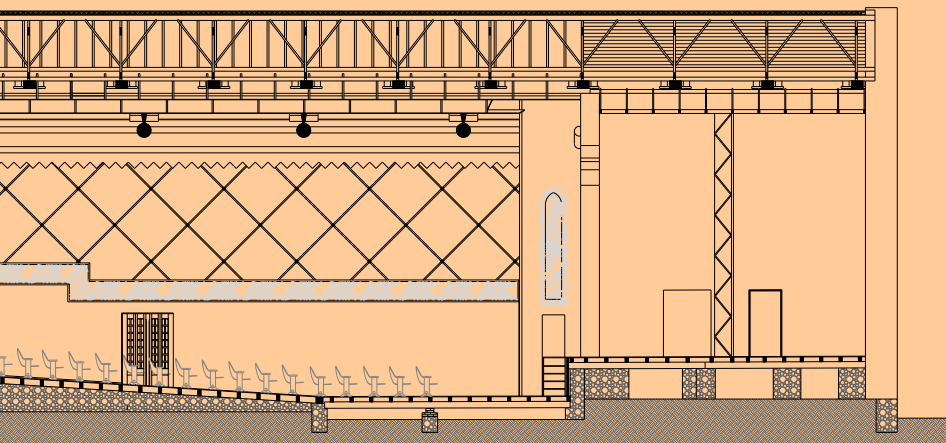
CORTE TRANSVERSAL

0m 1m 2m 3m

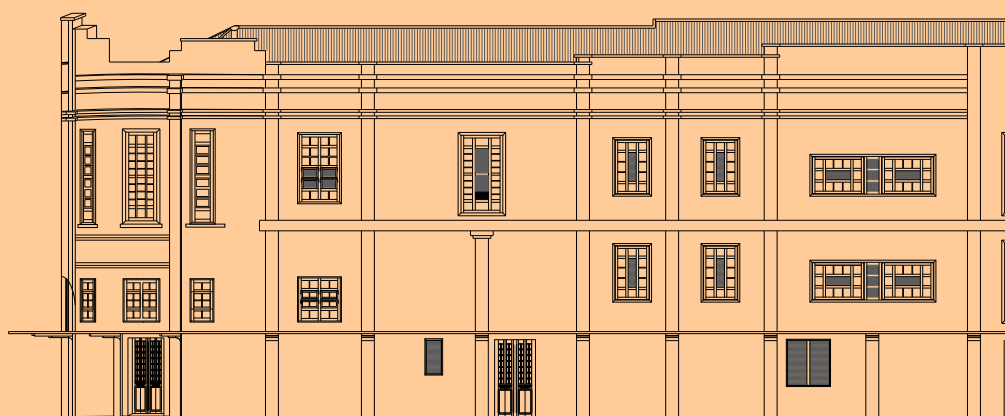


CORTE LONGITUDINAL

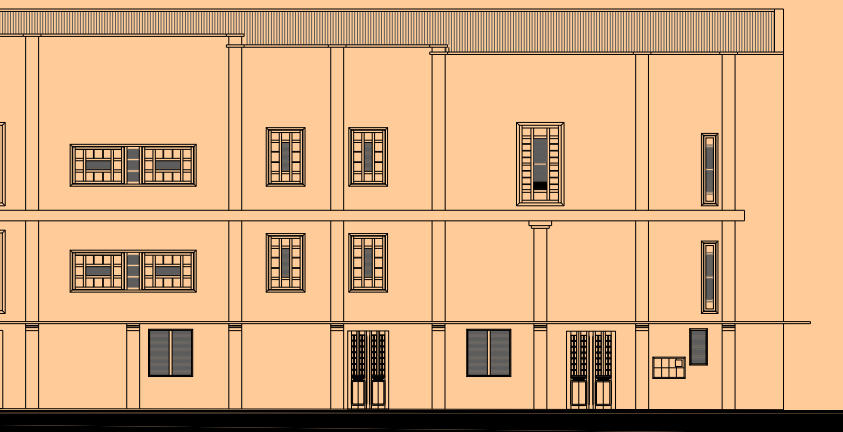
CINEMA MUSSI



0m 1m 2m 3m

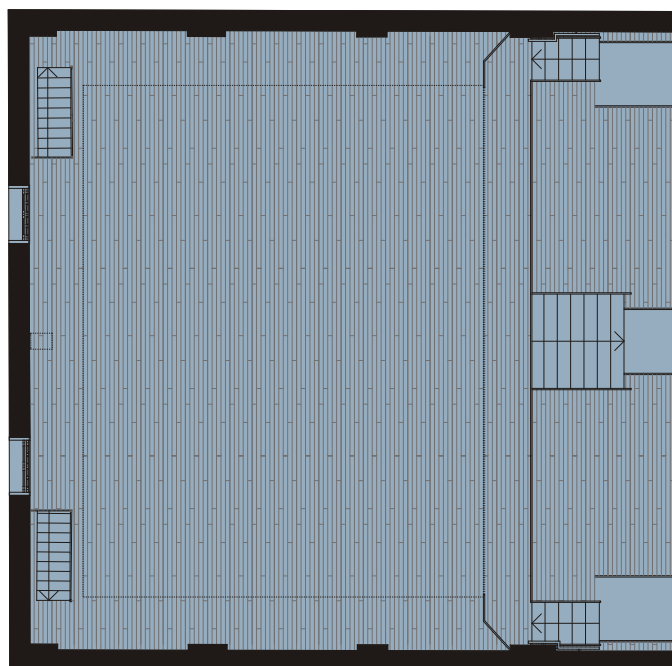


ELEVAÇÃO

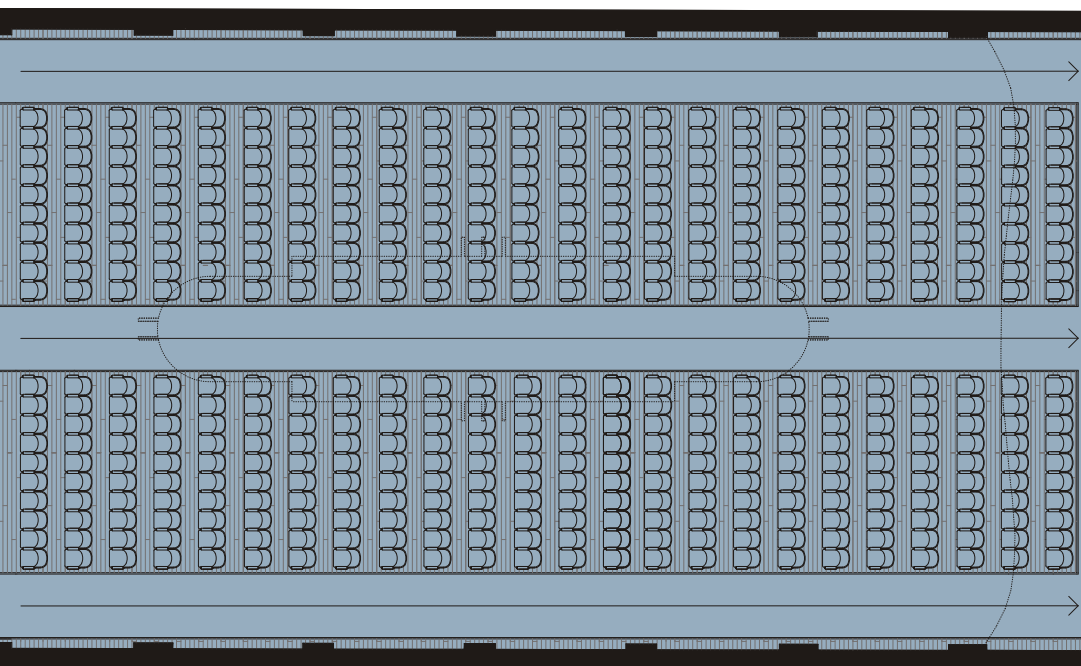


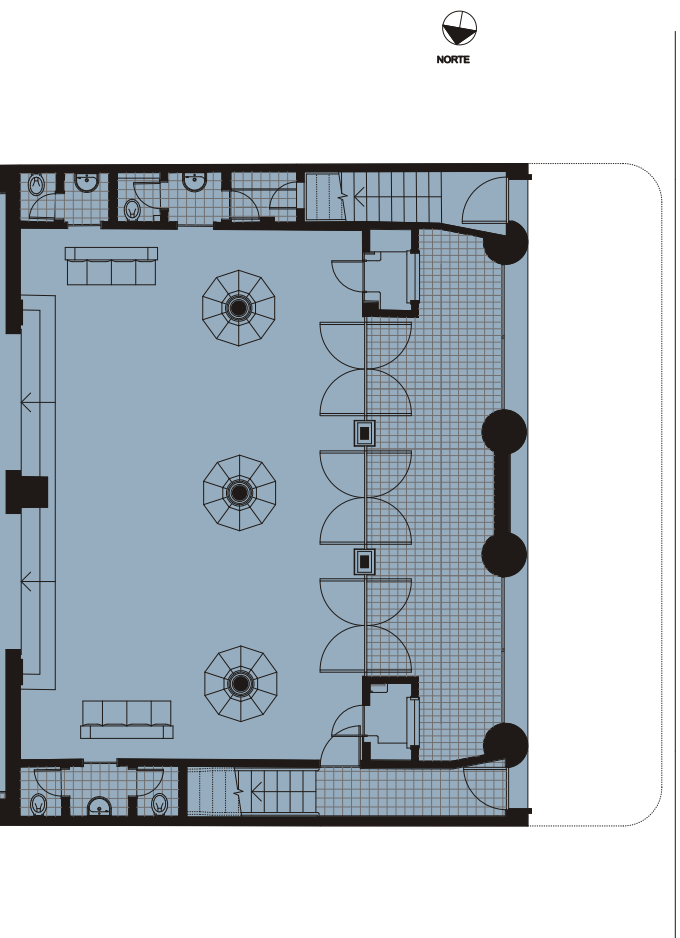
0m 1m 2m 3m

CINE MARAJOARA



PALCO





FOYER

VESTÍBULO
BILHETERIA

PASSEIO

RUA

PLATÉIA

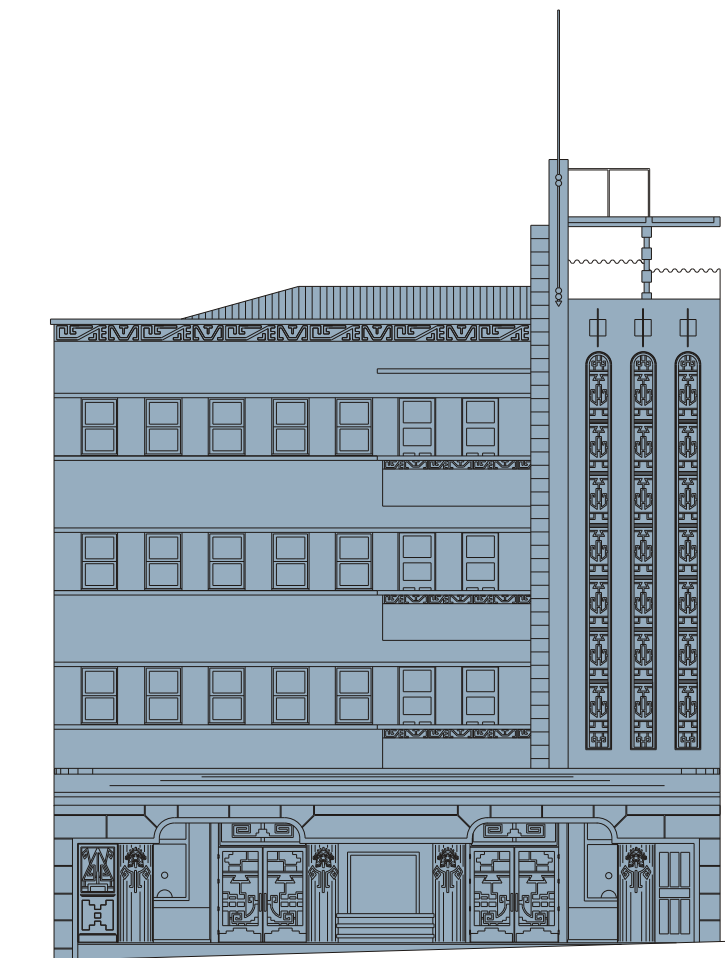


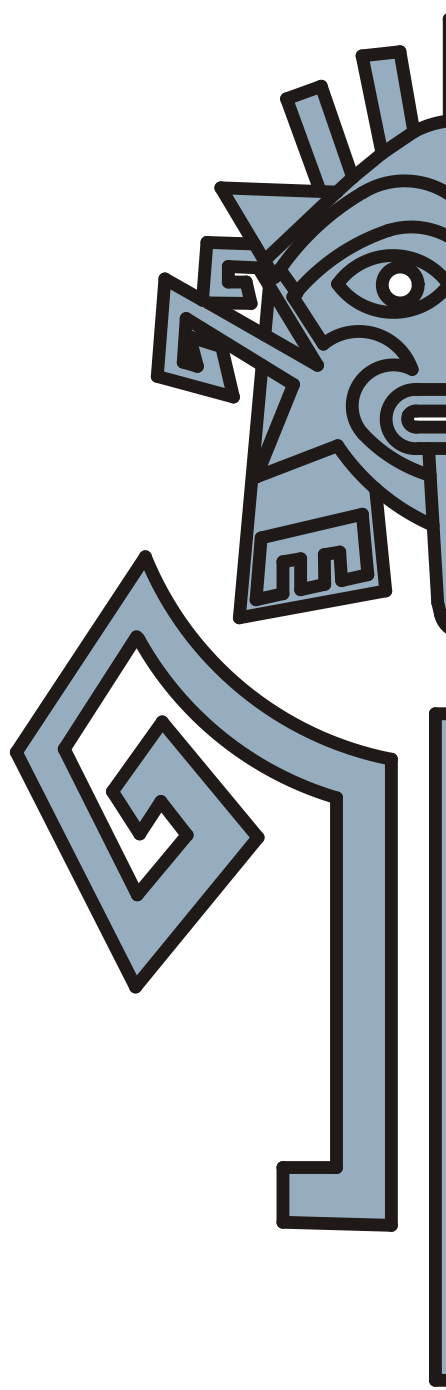
AZIO)

MEZANINO

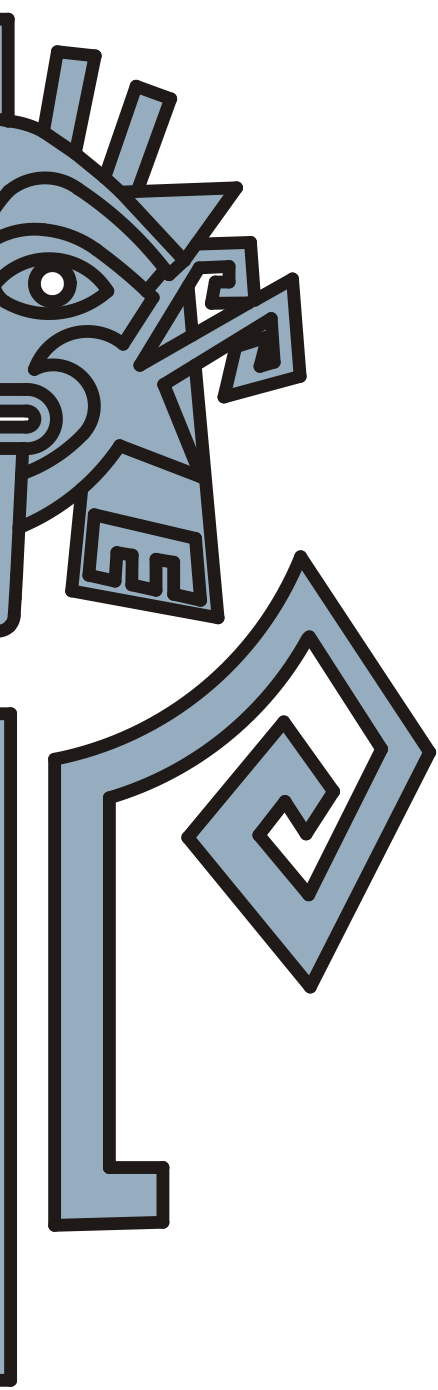
SALA DE PROJEÇÃO

ESCRITÓRIOS

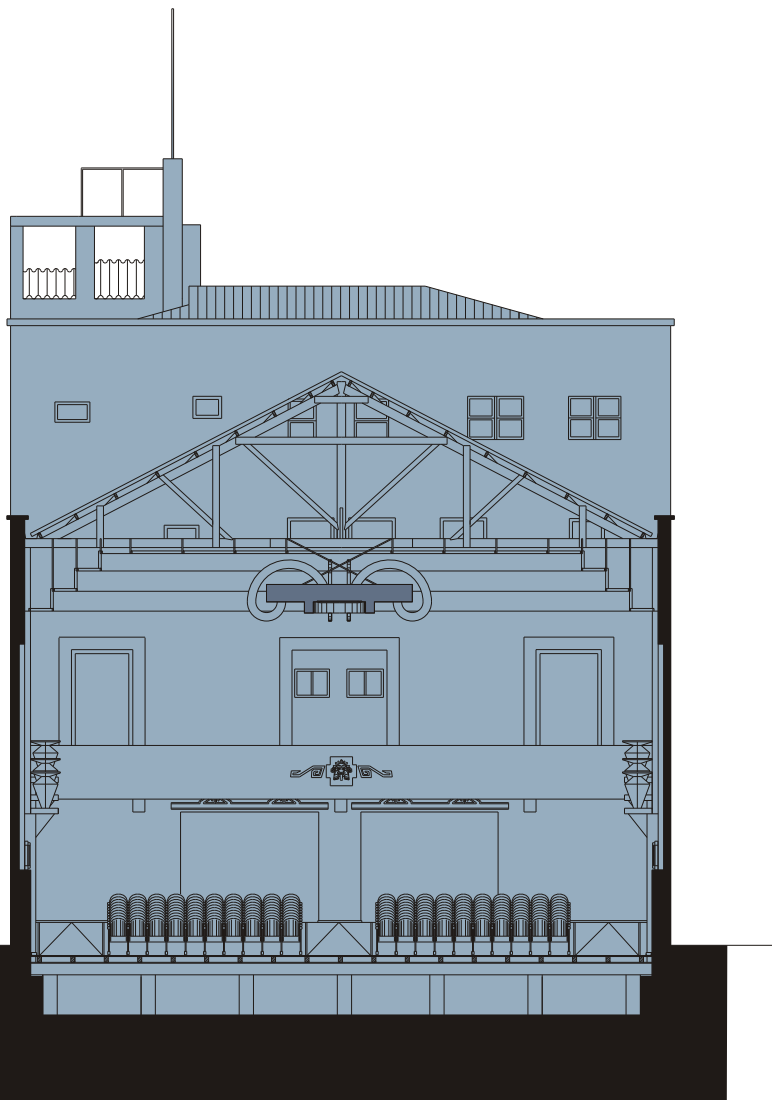


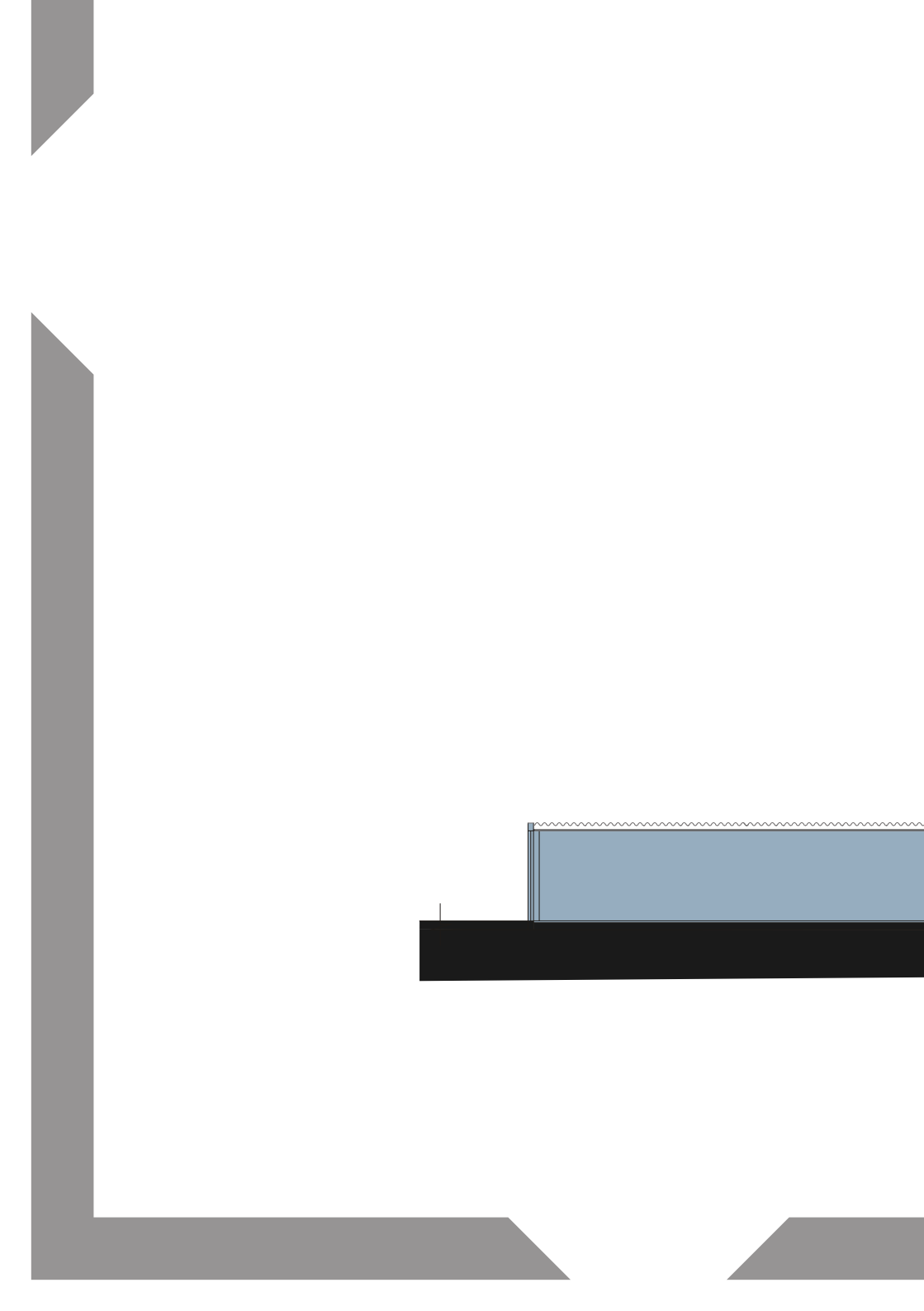


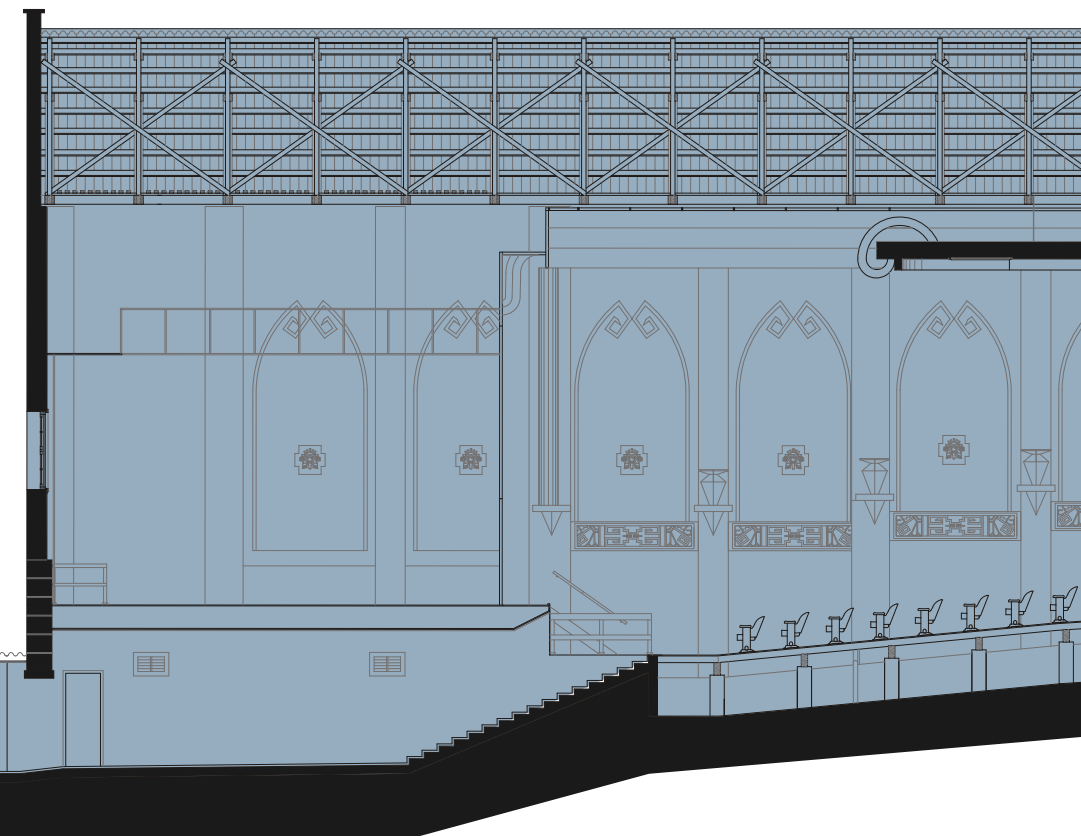
CINE TEATRO



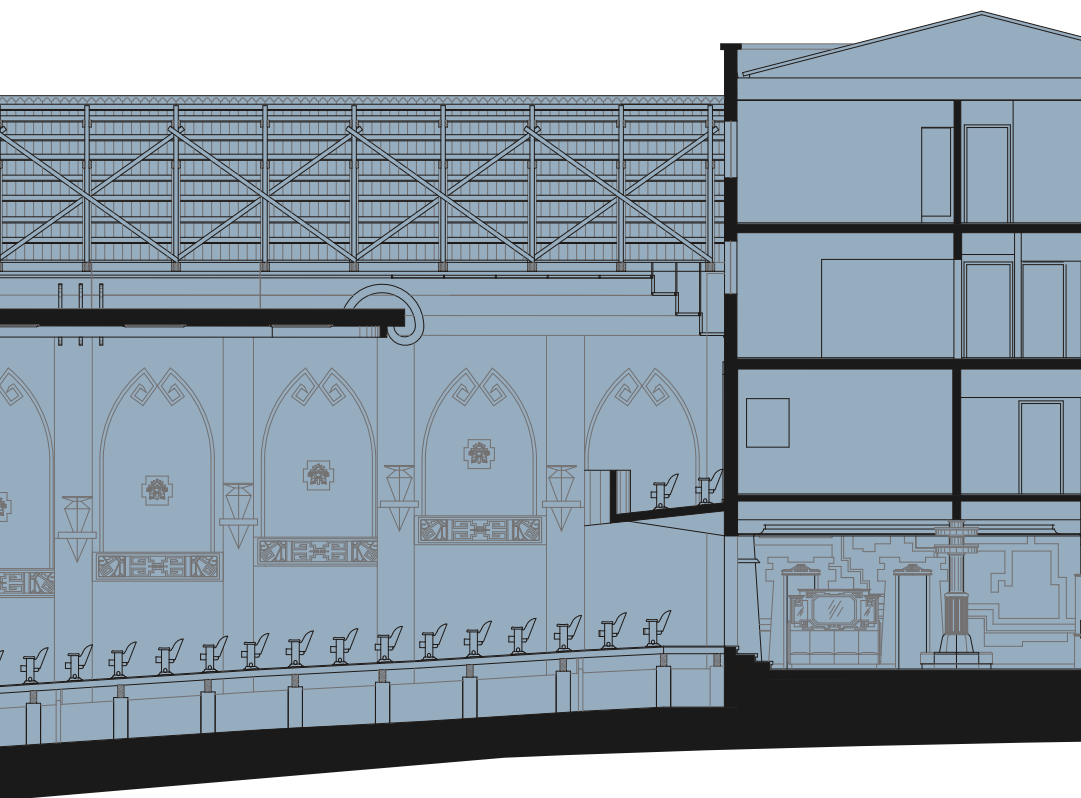
MARAJÓARA





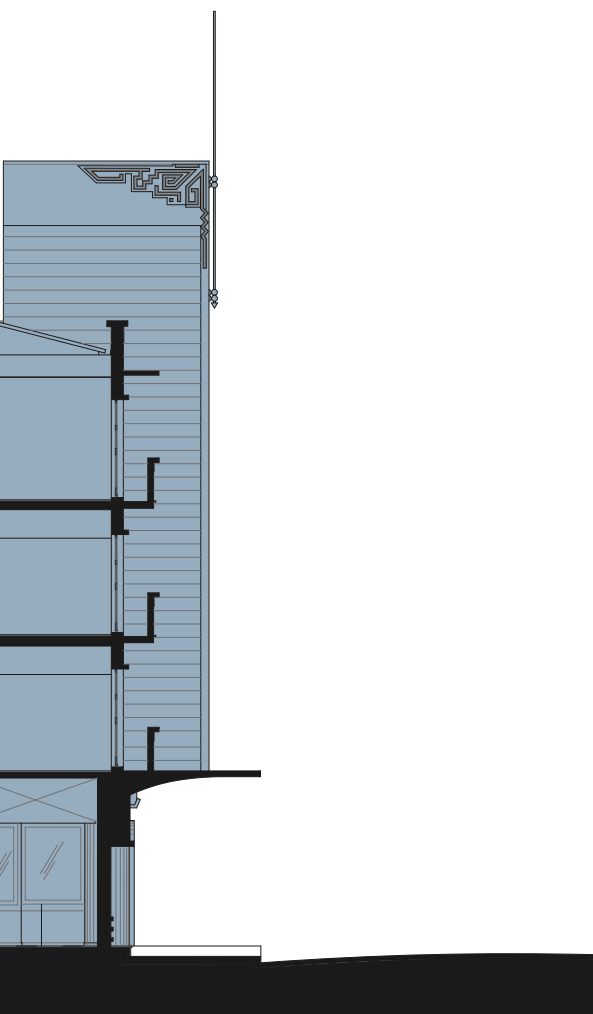


PALCO



PLATÉIA

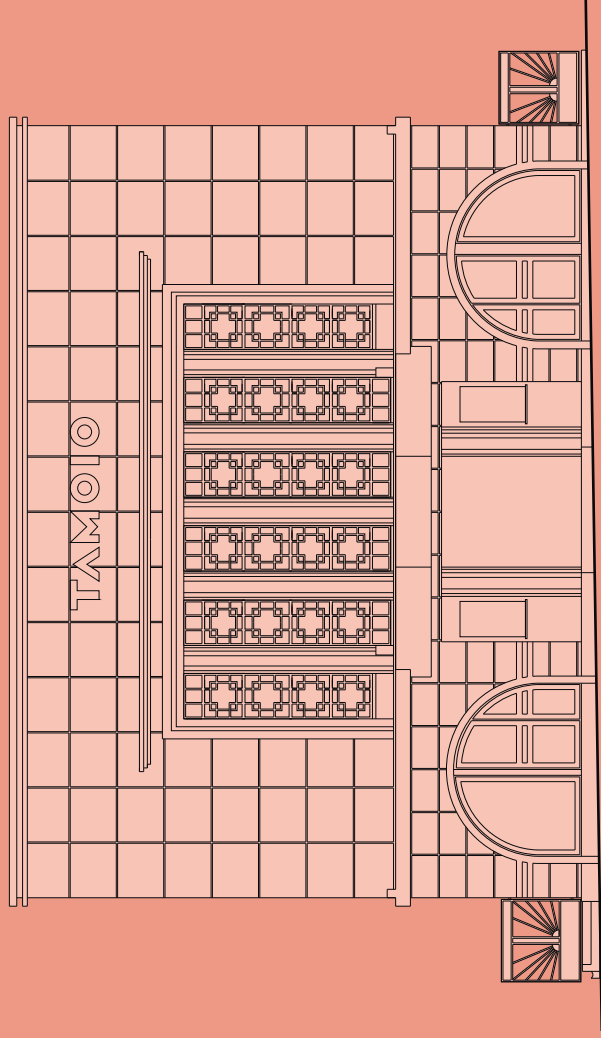
FOYER



VESTÍBULO
BILHETERIA

PASSEIO

RUA



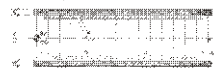
ELEVAÇÃO PRINCIPAL



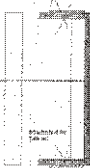
CINE TEATRO TAMÓIO

CINE MARROCOS

BALNO

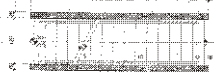


ENTRADA

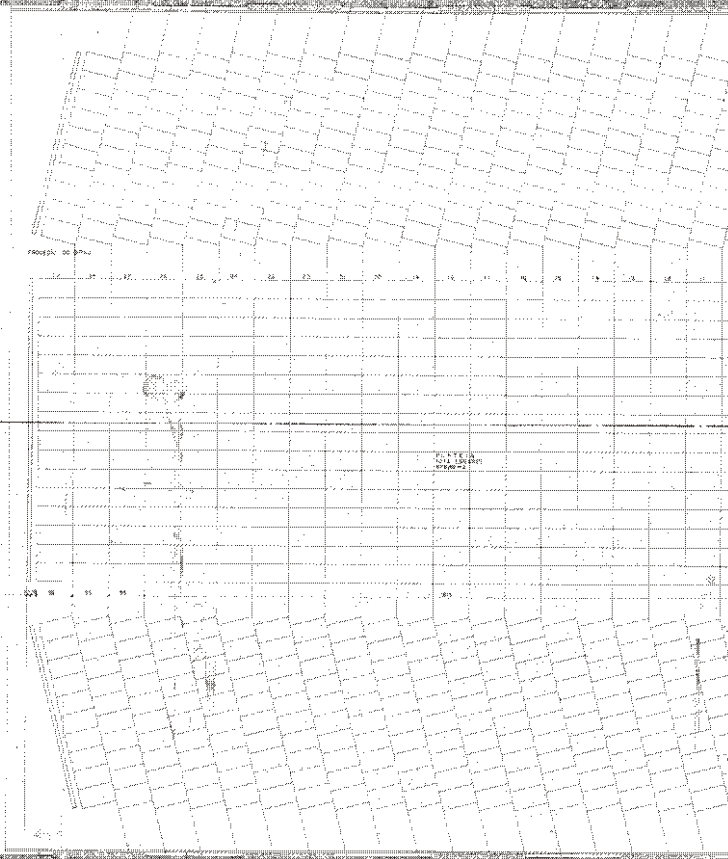


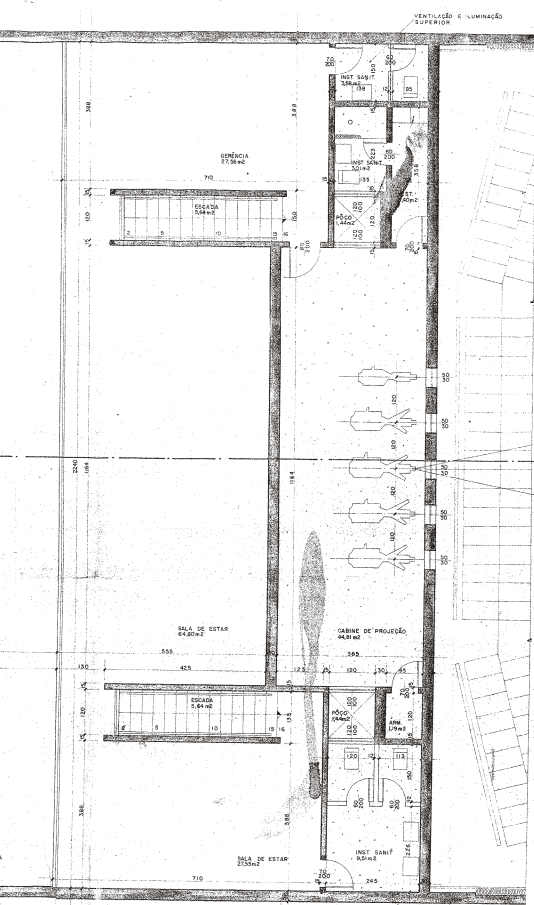
SALA DE ESTIMA
MAGAZIN

ENTRADA

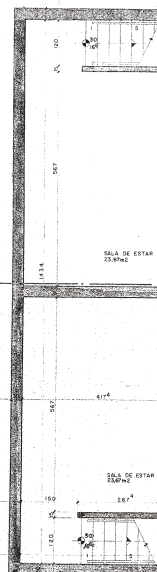


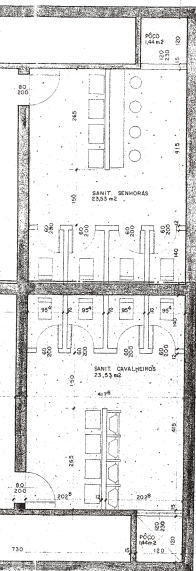
BALNA



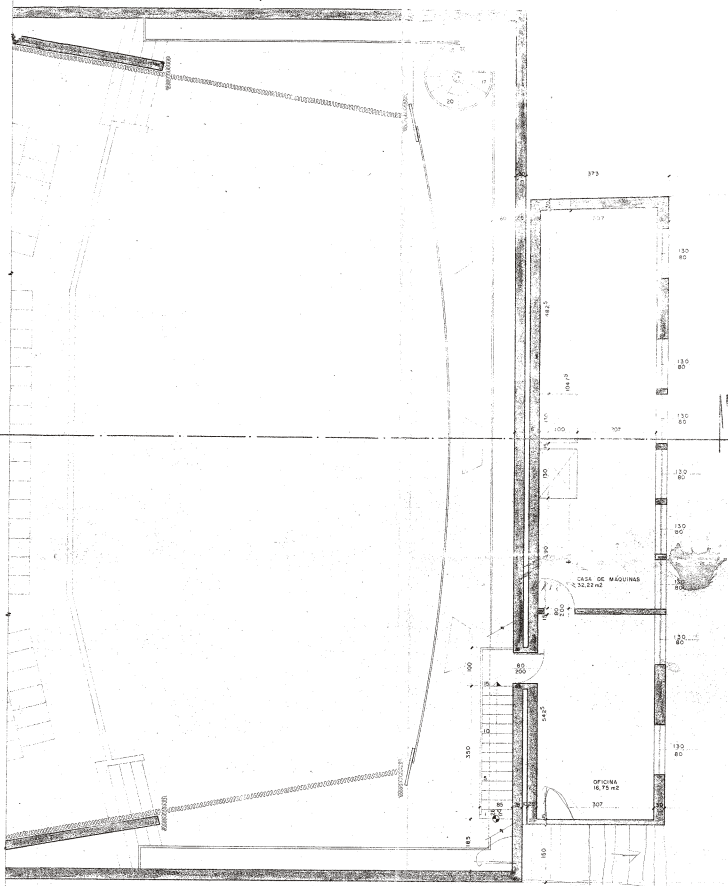


PLANTA DO GIRAU
ESC. 1:50





PLANTA DO SUB-SOLO

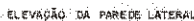


PLANTA DA CASA DE MÁQUINAS

RUBENS ALVES	PROJETO - REGISTRO Nº	SIMILAR REGISTRO Nº
24 ENGENHEIRO Nº 124 PAVÃO	INTERIO	015
1911 - 1912	DESENHO	LEONARDO
TRABALHO - ESPECIALISTA	REVISÃO	
CINE MARRCOS	1.º	
LAGE - S. C.	2.º	
PLANTA DO SUB-SOLO	3.º	
PLANTA DO SUB-SOLO E	4.º	
PLANTA DA CASA DE MÁQUINAS	5.º	
1.º - 1.50	2.º - 1.50	3.º - 1.50
		4.º - 1.50
		5.º - 1.50

MEIO DE FOLHA DE 150MM X 100MM
 MEIO DE FOLHA DE 150MM X 100MM

[illegible]



930 550

Mar 2 - 1898
 1898
 1898


 J. Edgar Hoover
 Director

[illegible]

Lista de Anexos

Cine Monroe em Três Barras: Acervo Fundação Catarinense de Cultura

Cine Theatro de Tijucas: VIEIRA FILHO, Dalmo, VIEIRA, Silvia B. Spricigo. 2002. Projeto de restauração do Cine-theatro Tijucas. mimeo

Cine Carlitos em Florianópolis: Acervo SUSP

Cine São José em Florianópolis: Acervo SUSP

Cine Marajá em São Francisco do Sul: LYRA, Cyro Ilídio Corrêa de Oliveira, VIEIRA FILHO, Dalmo, VIEIRA, Silvia B. Spricigo. 2004. Projeto de restauração do Cine-teatro X de Novembro. *mimeo*.

Cine-teatro Mussi em Laguna: Acervo IPHAN/SC

Cine-teatro Marajoara em Lages: Acervo Grupo de Estudos da Modernidade/LabProj/ARQ/UFSC

Cine Marrocos: Acervo Arco-íris Cinemas

Lista de Figuras

Figura 01 (pg. 27): COSTA, Flávia Cesarino. 2008. O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

Figura 02 (pg. 28): Ibid.

Figura 03 (pg. 29): Ibid.

Figura 04 (pg. 37): RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio. 1986. La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro. Madrid: Hermann Blume.

Figura 05 (pg. 43): Ibid.

Figura 06 (pg. 44): Ibid.

Figura 07 (pg. 45): Ibid.

Figura 08 (pg. 46): Acervo de Wolfgang Ludwig Ráu, levantado por Luiz Eduardo Fontoura Teixeira e fotografado por Dario de Almeida Prado.

Figura 09 (pg. 49): RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio. 1986. La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro. Madrid: Hermann Blume.

Figura 10 (pg. 50): Ibid.

Figura 11 (pg. 53): Acervo Luiz Eduardo Fontoura Teixeira

Figura 12 (pg. 54): Acervo Luiz Eduardo Fontoura Teixeira

Figura 13 (pg. 54): Acervo Luiz Eduardo Fontoura Teixeira

Figura 14 (pg. 57): RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio. 1986. La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro. Madrid: Hermann Blume.

Figura 15 (pg. 58): Acervo Fundação Catarinense de Cultura.

Figura 16 (pg. 59): Ibid.

Figura 17 (pg. 58): Foto do autor

Figura 18 (pg. 60): Acervo Luiz Eduardo Fontoura Teixeira

Figura 19 (pg. 63): RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio. 1986. La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro. Madrid: Hermann Blume.

Figura 20 (pg. 65): Acervo Luiz Eduardo Fontoura Teixeira

Figura 21 (pg. 69): Acervo de Wolfgang Ludwig Ráu, levantado por Luiz Eduardo Fontoura Teixeira e fotografado por Dario de Almeida Prado.

Figura 22 (pg. 75): Jornal O Estado de 05.07.1935, pg. 04, levantado por Luiz Eduardo Fontoura Teixeira.

Figura 23 (pg. 79): DEPIZZOLATTI, Norberto Verani (org); PIRES, José Henrique Nunes; ARAUJO, Sandra Mara de. 1987. O cinema em Santa Catarina. Florianópolis: Editora da UFSC/EMBRAFILME. 1987.

Figura 24 (pg. 83): Acervo Casa da Memória de Florianópolis.

Figura 25 (pg. 87): Ibid.

Figura 26 (pg. 89): Acervo Fundação Cultural de Joinville.

Figura 27 (pg. 91): VIEIRA FILHO, Dalmo, VIEIRA, Sílvia B. Spricigo. 2002. Projeto de restauração do Cine-theatro Tijucas. mimeo

Figura 28 (pg. 95): Acervo Casa da Memória de Florianópolis.

Figura 29 (pg. 97): Ibid.

Figura 30 (pg. 99): Ibid.

Figura 31 (pg. 101): Acervo Casa da Memória de Florianópolis.

Figura 32 (pg. 107): BAUER, Leticia. 2008. Relatório final da pesquisa histórica sobre São Francisco do Sul/SC (1880-1930). In: Estudos para elaboração do plano de preservação do Centro Histórico de São Francisco do Sul. Florianópolis: II*SR/IPHAN/SC.

Figura 33 (pg. 109): LYRA, Cyro Ilídio Corrêa de Oliveira, VIEIRA FILHO, Dalmo, VIEIRA, Sílvia B. Spricigo. 2004. Projeto de restauração do Cine-teatro X de Novembro. mimeo.

Figura 34 (pg. 113): Foto de Ana Paula Cittadin.

Figura 35 (pg. 115): Acervo Antonio Carlo Marega.

Figura 36 (pg. 117): Ibid.

Figura 37 (pg. 119): Acervo II*SR/IPHAN.

Figura 38 (pg. 127): Acervo Museu Thiago de Castro.

Figura 39 (pg. 129): Acervo de Wolfgang Ludwig Ráu, levantado por Luiz Eduardo Fontoura Teixeira e fotografado por Dario de Almeida Prado.

Figura 40 (pg. 131): Ibid.

Figura 41 (pg. 133): Ibid.

Figura 42 (pg. 135): Foto José Luis Carraro.

Figura 43 (pg. 137): Ibid.

Figura 44 (pg. 145): Acervo Museu de Três Barras.

Figura 45 (pg. 149): Foto do autor.

Figura 46-53 (pg. 155-169): Fotos Cristiane Galhardo Biazin.

Figura 54-56 (pg. 173-177): VIEIRA FILHO, Dalmo, VIEIRA, Silvia B. Spricigo. 2002. Projeto de restauração do Cine-theatro Tijucas. mimeo

Figura 57-59 (pg. 181-187): Fotos do autor.

Figura 60-62 (pg. 190-195): Fotos do autor.

Figura 63-64 (pg. 199-201): Fotos do autor.

Figura 65-69 (pg. 205-213): Fotos Fabiano Teixeira dos Santos.

Figura 66 (pg. 217): LYRA, Cyro Ilídio Corrêa de Oliveira, VIEIRA FILHO, Dalmo, VIEIRA, Silvia B. Spricigo. 2004. Projeto de restauração do Cine-teatro X de Novembro. mimeo.

Figura 67-71 (pg. 221-229): Fotos Ana Paula Cittadin.

Figura 72-73 (pg. 231-233): Acervo de Wolfgang Ludwig Ráu, levantado por Luiz Eduardo Fontoura Teixeira e fotografado por Dario de Almeida Prado.

Figura 74-77 (pg. 241-247): Fotos do autor.

Figura 78 (pg. 203): Foto Ricardo Almeida.

Figura 79-81 (pg. 253-257): Acervo de Wolfgang Ludwig Ráu, levantado por Luiz Eduardo Fontoura Teixeira e fotografado por Dario de Almeida Prado.

Figura 82-86 (pg. 261-269): Fotos do autor.

Lista de Mapas

Cines da Cidade de Florianópolis (pg. 103): Elaborado por Mariana Nunes Elias sobre mapa base do IPUF/PMF.

Cines da Cidade de São Francisco do Sul (pg. 105): Elaborado por Mariana Nunes Elias sobre mapa base do IPHAN/SC.

Cines da Cidade de Laguna (pg. 112): Elaborado por Mariana Nunes Elias e Ana Paula Citadin sobre mapa base do IPHAN/SC.

Cines da Cidade de Lages (pg. 126): Elaborado por Mariana Nunes Elias e Ana Paula Citadin sobre mapa base da SEPLAN/PML.